

ज्ञानपीठ-लोकोदय-ग्रन्थमाला-सम्पादक और नियामक
श्री लक्ष्मीचन्द्र जैन, एम० ए०

~~~~~

प्रकाशक

अयोध्याप्रसाद गोयलीय  
मंत्री-भारतीय ज्ञानपीठ  
दुर्गाकुण्ड रोड, बनारस

~~~~~

प्रथम संस्करण

१९५५ ई०

मूल्य ढाई रुपया

~~~~~

मुद्रक

प० पृथ्वीनाथ भार्गव,  
भार्गव भूषण प्रेस, बनारस

डा० विश्वनाथप्रसाद

एम० ए०, पी-एच० डी० (लन्दन)

को

सादर



अभिनेता एक नाटक प्रसारित करते हुए



अपनी पार्टी के दो सदस्यों के साथ अभिनेता पृथ्वीराज कपूर  
एक नाटक प्रसारित कर रहे हैं। पीछे प्रस्तुतकर्ता का  
छोटा कमरा दिखाई पड़ रहा है।

## विषय-सूची

|                                |     |
|--------------------------------|-----|
| ध्वनि-नाटक या रेडियो-नाटक ?    | १६  |
| रगमच-नाटक और रेडियो-नाटक       | २१  |
| रेडियो-नाटक सीमाएँ और सभावनाएँ | २६  |
| रेडियो-नाटकके उपकरण            | ३३  |
| रेडियो-नाटकके प्रकार           | ६१  |
| रेडियो-नाटक                    | ६१  |
| रेडियो-रूपक                    | ६७  |
| रेडियो-रूपांतर                 | ८३  |
| (क) रगमच-नाटकोंके              | ८४  |
| (ख) कहानियोंके                 | १०१ |
| रेडियो-फैटेसी (अतिकल्पना)      | ११७ |
| मोनोलॉग (स्वगत-नाट्य)          | १२० |
| संगीत-रूपक                     | १२३ |
| झलकियाँ                        | १२८ |
| रेडियो-रगमच                    | १२६ |
| टेलिविज़न-नाटक रेडियो-नाटक     | १३६ |

### परिशिष्ट

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| सघर्ष (रेडियो-काव्य-नाटक)            | १४४ |
| वे अभी भी बचाँरी हैं (रेडियो-फैटेसी) | १६७ |
| सहायक ग्रंथोंकी सूची                 | १७८ |





## अपनी बात

सन् १९४८ की बात है। पटनामे नया-नया रेडियो-स्टेशन खुला था। अभिव्यक्तिके इस नये माध्यमकी ओर आकृष्ट होना स्वाभाविक था। रेडियो-सेट पर अपनी रचना और नाम सुननेकी मनमे तीव्र आकांक्षा जगी। सोचा, नाटक लिखूँ, लेकिन सहसा समझ न सका कि रेडियो-नाटक लिखने का ढंग क्या है। हिन्दीमे कोई पुस्तक न थी, जिससे इस दिशामे सहायता मिलती, और अपने यहाँके अन्य लेखकोंके लिए भी यह माध्यम नया ही था। फलतः मुझे इस विषय पर लिखित अंग्रेजी पुस्तकोंकी शरण लेनी पड़ी। मैं समझता हूँ, इतने दिनों बाद भी स्थितिमें परिवर्तन नहीं हुआ है। अभी भी हिन्दीमे कोई ऐसी पुस्तक नहीं है, जो रेडियो-नाटक लिखने के आकांक्षी व्यक्तियोंको उचित मार्ग बतला सके। अनेक लेखकोंसे बात-चीतके प्रसंगमे भी मैंने यह अनुभव किया है कि वे रेडियो-नाटक लिखना चाहते हैं, पर पथ-प्रदर्शनके अभावमे नहीं लिख पाते। यदि हिन्दीमे इस विषय पर कोई पुस्तक होती, तो उन्हें पर्याप्त सहायता मिलती। यह पुस्तक इसी दृष्टिसे लिखी गयी है।

पुस्तकको सब प्रकारसे उपयोगी एवं व्यावहारिक बनानेका प्रयत्न किया गया है। अंग्रेजीमे इस विषयपर जो उपलब्ध सामग्री है, उसका पूरा उपयोग किया गया है। ऐसा करना उचित भी था, क्योंकि अंग्रेजीमें रेडियो-नाटककी टेक्नीकका काफी विकास हो चुका है। पुस्तकको व्यावहारिक बनानेके लिए मैंने लगभग आठ वर्षोंके अपने रेडियो-नाटक-लेखन के अनुभवका भी उपयोग किया है।

तथ्योंको स्पष्ट करनेके लिए पुस्तकमे पर्याप्त उदाहरण दिये गये हैं। कुछ उदाहरणोंको एकसे अधिक बार देनेकी आवश्यकता पड़ी है, पर पुनरुक्तिसे बचनेके लिए ऐसा नहीं किया गया है, केवल आगे आनेवाले

उदाहरणोंका निर्देश कर दिया गया है। अतः पाठकोंकी सुविधाके लिए यह उल्लेख कर देना उचित ज्ञात होता है कि पृष्ठ ३० में निर्दिष्ट उदाहरण पृष्ठ १०६ में और पृष्ठ ३१ में निर्दिष्ट तीन उदाहरण क्रमशः पृष्ठ ८६-६१, ५२ और ६५-६६ में दिये गये हैं। इसी प्रकार ३२, ३८, ४१, ५२, ५४ और ५७ पृष्ठोंमें निर्दिष्ट उदाहरण क्रमशः पृष्ठ ४६, ७७, १०४, ७८, ७८ और ११४-११५ में देखे जा सकते हैं। उदाहरण लेखकने अपनी ही रचनाओंसे दिये हैं, जहाँ अन्य किसी लेखककी रचनासे उदाहरण दिया गया है, वहाँ उसका उल्लेख कर दिया गया है।

पाठक रेडियो-नाटकके स्वरूप-विधान एवं प्रकारोंसे भलीभाँति परिचित हो सकें यह सोचकर मैंने परिशिष्टमें अपने दो रेडियो-नाटक, 'सर्वप' और 'वे अभी भी बँवरो हैं', अपने सपूर्ण रूपमें दे दिये हैं। मैं यह कहनेकी धृष्टता नहीं करता कि ये नाटक आदर्श हैं, पर इतना अवश्य है कि ये केवल रेडियोको दृष्टिमें रखकर लिखे गये हैं, और रेडियो पर सफल रहे हँ। यों तो रेडियो-नाटकका कोई एक निश्चित स्वरूप नहीं है (उसी तरह, जिस तरह कहानी और उपन्यासका कोई एक निश्चित स्वरूप नहीं है) वह प्रत्येक लेखककी प्रतिभा और सूझके अनुसार बदलता रहता है, मुझे आशा है कि परिशिष्टके नाटकोंसे पाठकोंको रेडियो-नाटकका स्वरूप-विधान समझनेमें सहायता मिलेगी।

नाटक एक सृजनात्मक कृति है, और प्रतिभा-सम्पन्न कलाकार ही उसकी रचना कर सकता है। कोई पुस्तक वह प्रतिभा नहीं दे सकती। पर सजनात्मक प्रतिभाके रहते हुए भी साहित्यके कहानी, उपन्यास, नाटक आदिके कला-विधानसे परिचित होना आवश्यक है, तभी सफल कला-कृतियोंका निर्माण हो सकेगा। प्रस्तुत पुस्तक उन्हीं व्यक्तियोंके लिए है, जिनमें नाटकके लिए अपेक्षित प्रतिभा पहलेसे है, और जो रेडियो-नाटकके कला-विधानसे परिचित होना चाहते हैं।

आशा है, रेडियो-नाटक लिखनेकी इच्छा रखनेवाले व्यक्ति तो इस

पुस्तकसे लाभ उठाएँगे ही, हिन्दीके सामान्य पाठकोमे भी इससे रेडियो-नाटकोंके प्रति अभिरुचि जगेगी ।

जिन पुस्तकोसे मैंने सहायता ली है और जिनके उद्धरण मैंने पुस्तकमे दिये है, उनके लेखकोंके प्रति कृतज्ञता प्रकट करना अपना कर्त्तव्य समझता हूँ ।

आल इंडिया-रेडियोके सौजन्यसे स्टूडियोके जो चित्र प्राप्त हुए है, उनके लिए अधिकारियोंको धन्यवाद ।

लोकोदय ग्रन्थमालाके संपादक आदरणीय बन्धु श्री लक्ष्मीचन्द्र जैन का बहुत आभार मानता हूँ कि इनसे प्रकाशक-जैसा नहीं, एक अग्रज-जैसा स्नेह एवं परामर्श पाता रहा हूँ ।

मैंने यह उचित समझा कि प्रस्तुत पुस्तककी प्रस्तावना किसी रेडियो-नाट्य-विशेषज्ञसे ही लिखवायी जाय । इस सबधमे मेरे सामने पहला नाम आल इंडिया रेडियो दिल्लीके प्रसिद्ध नाट्य-निर्देशक श्री एस० एस० एस० ठाकुर (जिन्होंने अब तक विभिन्न प्रकारके सैकड़ों रेडियो-नाटक पढ़े हैं और प्रोड्यूस किये हैं, जिन्हे रेडियो-नाट्यका सैद्धान्तिक ही नहीं, व्यावहारिक अनुभव प्राप्त है) का आया, पर मेरे लिए वे बिल्कुल अपरिचित थे । अतः मैंने उनके पास लिखा—“मैं सोचता हूँ कि प्रसिद्ध रेडियो-नाट्य-विशेषज्ञोंके अनुभवों पर आधारित यह पुस्तक रेडियो-नाट्य-क्षेत्रसे परिचय प्राप्त करनेकी इच्छा रखने-वालोंके लिए उपयोगी होनी चाहिए, पर मैं चाहता हूँ कि आप इसे स्वयं देख ले कि जिस उद्देश्यसे यह लिखी गयी है, उसकी पूर्ति कहाँतक करेगी, और यदि आप इससे सतुष्ट हो, तभी प्रस्तावना लिखें ।” मुझे प्रसन्नता है कि ठाकुर साहबने प्रस्तावना लिखना स्वीकार किया और अपने व्यस्त जीवनसे कुछ समय निकाल कर प्रस्तावना लिखनेकी जो कृपा की है, इसके लिए हृदयसे उनका हार्दिक आभार स्वीकार करता हूँ ।



## प्रस्तावना

मुझसे जब इस पुस्तककी प्रस्तावना लिखनेको कहा गया, तो मुझे “लिखना” शब्दसे बड़ी घबराहट हुई, क्योंकि मैंने लिखनेका काम बहुत कम किया है। मैं तो बोलता हूँ और उससे भी अधिक सुनता हूँ। यह अत्युक्ति न होगी, यदि मैं कहूँ कि रेडियो-नाटकसे सबन्धित हर चीजमे बोलने और सुननेकी एक अलग महत्ता है।

बैसे बोलना और सुनना तो किसको नहीं आता, पर मैंने रेडियोमे रहकर यही सीखा है कि ऐसा बोलो, जिसे बहुत-से लोग समझें, जिससे बहुत से लोगोका फायदा हो और बहुत-से लोगोका मनोरंजन। सरल, सर्वहित की सरस बात होनी चाहिये।

रेडियोका आविष्कार मौलिक शब्दकी शक्ति-प्रदर्शनका एक बहुत बड़ा माध्यम है तो हमें मुखसे बोली हुई बातकी ओर हाथसे लिखी हुई बातकी अपेक्षा अधिक ध्यान देना होगा। शायद ही ऐसा कोई रेडियो-नाटक होगा, जिसकी शैली पर उपर्युक्त कथनको सामने रखकर विचार किया गया हो।

मुखसे बोली हुई बात ही क्या, अमौखिक, संगीतमय, अथवा संगीत-रहित वनियाँ एक बहुत अच्छे लिखे हुए कथोपकथनसे अधिक प्रभावशाली हो सकती हैं।

एक विराम अपने सही स्थान पर, एक पूरे पैराग्राफसे अधिक सार्थक हो सकता है।

डी० सी० पी० (ड्रामा कंट्रोल पैनल) में यह क्षमता है कि वह स्वयं ध्वनिके सहारे एक ऐसा चित्र, दृश्य और भाव पैदा कर सकता है, जो एक पूरे पृष्ठ पर लिखे हुए शब्दोंसे कहीं अधिक प्रभावोत्पादक होगा।

रेडियो-नाट्य-शिल्प तभी निखरेगा, जब हम रेडियोके असली तत्त्व को ग्रहण कर डी० सी० पी०, अभिनेता, संगीतमय और संगीतरहित ध्वनियाँ, यथास्थान विरामकी सार्थकता आदि अर्थोंको सामने रखकर रेडियो-नाटककी कल्पना करेंगे ।

श्री सिद्धनाथकुमारजीका यह प्रयास वास्तवमे सराहनीय है । उन्होंने रेडियो-नाट्य-शिल्पकी छोटी-से-छोटी और बड़ी-से-बड़ी बातका अच्छा विवेचन किया है ।

आशा है, वह आगे भी इस क्षेत्रकी अनेकानेक और बातें भी जनता तक पहुँचाते रहेंगे ।

नई दिल्ली ]

—एस० एस० एस० ठाकुर  
निर्देशक, आकाशवाणी, दिल्ली

रेडियो-नाट्य-शिल्प



## ध्वनि-नाटक या रेडियो-नाटक ?

रेडियो-नाटकका माध्यम हमारे लिए अभी नया है, इसके लिए कोई ऐसा नाम भी निश्चित नहीं हो सका है, जो उचित एवं सर्वमान्य हो। रेडियो-नाटकके कला-विधानपर प्रकाश डालनेके पहले नामकरणके प्रश्नपर विचार कर लेना आवश्यक लगता है। भिन्न-भिन्न विद्वानोंने इसे भिन्न-भिन्न नाम दिये हैं। डा० रामकुमार वर्माने इसे 'ध्वनि-नाटक' कहा है ('आजकल', अगस्त १९५१)। प्रो० रामचरण महेन्द्र इसे 'ध्वनि-एकाकी' कहते हैं ('कल्पना', दिसम्बर १९५२)। अधिक लोगोंने इन्हीं दोनों नामोंके व्यवहार किये हैं, यो कुछ लोग इसे रेडियो-नाटक भी कहते हैं। हमें एक-एक करके इन तीनों नामोंपर विचार कर लेना चाहिए।

'ध्वनि-नाटक'में प्रयुक्त 'ध्वनि' शब्द अनेकार्थ है। 'सक्षिप्त हिन्दी-शब्दसागर'में इसके चार अर्थ दिये हुए हैं, जो इस प्रकार हैं—'१ वह विषय, जिसका ग्रहण श्रवणेन्द्रियसे हो। शब्द। नाद। आवाज। २ शब्दका स्फोट। आवाजकी गुंज। लय। ३ वह काव्य जिसमें वाच्यार्थकी अपेक्षा व्यंग्यार्थ अधिक विशेषतावाला हो। ४. आशय। गूढ़ अर्थ। मतलब।' इसलिए 'ध्वनि-नाटक'से रेडियोसे प्रसारित होनेवाले नाटकका बोध नहीं होता। यह सत्य है कि रेडियोसे प्रसारित किय जानेवाले नाटकोंमें शब्द, आवाज अथवा ध्वनिकी ही प्रधानता होती है, पर रेडियो-नाटकके सभी उपकरण इसके अन्तर्गत नहीं आ पाते। संगीत, जो रेडियो-नाटकका एक प्रधान साधन है, की व्यञ्जना 'ध्वनि'से नहीं होती। सच कहा जाय, तो ध्वनि या आवाज (Sound-effect) रेडियो-नाटकका केवल एक उपकरण है। अतः रेडियोसे प्रसारित होनेवाले नाटकको 'ध्वनि-नाटक' कहना उचित नहीं जँचता।

'ध्वनि-एकाकी' नाम तो रेडियो-नाटकोंके ही सवधमें भ्रम उत्पन्न कर देता है। यह भ्रम बहुत लोगोंमें है। लोग समझते हैं कि रेडियोसे

प्रसारित किये जानेवाले नाटक एकाकी नाटकोकी ही श्रेणीके होते हैं। स्वयं डा० रामकुमार वर्माकी इस पक्तिसे यही ध्वनि निकलती है—‘रंग-मंचपर अभिनीत होनेवाले एकाकी नाटकोमे और रेडियो-द्वारा प्रस्तुत एकाकी नाटकोमे बड़ा भेद है।’ (‘आजकल’, अगस्त १९५१) पर रेडियो-नाटकोमे अकका प्रश्न ही नहीं उठता। उनमे आवश्यकतानुसार छोटे-बड़े अनेक दृश्य होते हैं, यो कभी-कभी एक ही दृश्यमे समूचा नाटक समाप्त हो जाता है, जैसे स्वयं डा० वर्माका ‘आँखोका आकाश’ है। एकाकी नाटक के लिए यह कहना सत्य है कि ‘कार्य-सकलन, काल-सकलन और स्थान-सकलनकी मर्यादासे उसमें एक सम्पूर्ण कार्य एक ही अवधिमे एक ही स्थानपर होना आवश्यक है। यही एकाकीकारका कौशल है कि बिना समयका विस्तार बढ़ाये और बिना स्थानोको बदले, वह कौतूहलका सचय कर मनोविज्ञानमें क्रान्ति उपस्थित कर दे।’ पर रेडियो-नाटकके सबधमे यह आवश्यक नहीं है। यो, कुछ रेडियो-नाटकोमे सकलन-त्रयकी रक्षा भले ही की गई हो, पर रेडियो-नाटकका यह कोई सामान्य सिद्धान्त नहीं है। अन्तमें दिये गये नाटक ‘वे अभी भी क्वारी हैं’ मे सरलतासे देखा जा सकता है कि उसमे सकलन-त्रयका कोई बधन नहीं माना गया है, फिर भी प्रसारित होनेपर उसमे काफी प्रभावोत्पादकता रही है। तात्पर्य यह कि रेडियोके लिए लिखित नाटकको ‘ध्वनि-एकाकी’ भी नहीं कहा जा सकता।

रेडियोसे प्रसारित किये जानेवाले नाटकोके लिए एक ही नाम उचित है—‘रेडियो-नाटक’। ‘रेडियो’ शब्द हिंदीके लिए अपना शब्द हो चुका है, सबके लिए यह बोधगम्य भी है। इसके अन्तर्गत रेडियोके लिए लिखित सब प्रकारके नाटक आ जाते हैं। अतः इसी नामका व्यवहार किया जाना चाहिए।

## रंगमंच-नाटक और रेडियो-नाटक

रेडियो-नाटक लिखनेके पहले रेडियो-नाटक लिखनेके आकाशी लेखकोके मनमें यह बात अच्छी तरह बैठ जानी चाहिए कि रेडियो-नाटक रंगमंचके नाटकोसे बिल्कुल भिन्न है, दोनोंके लिखनेकी प्रणाली अलग-अलग है। रेडियो-नाटकके सबधमें सामान्य धारणा यह है कि वह रंगमंचके नाटकोका ही एक परिवर्तित रूप है। ऐसी धारणा उत्पन्न करनेमें अपने यहाँके प्रसिद्ध लेखकोका भी हाथ है। वे रंगमंचके लिए लिखे हुए अपने नाटकोमें थोड़ा परिवर्तन कर उन्हें रेडियो-स्टेशनोंमें प्रसारित करनेके लिए दे देते हैं, अथवा रेडियोसे प्रसारित नाटकोमें स्थान-स्थानपर रंगमंचके उपयुक्त प्रतिन्यास लिखकर उन्हें पत्र-पत्रिकाओंमें प्रकाशित कराते हैं। इससे उन्हें आर्थिक दृष्टिसे लाभ अवश्य होता है, पर रेडियो-नाटकके सबधमें सामान्य पाठकोकी धारणा सही नहीं बन पाती। कुछ लेखक भी ऐसे हैं, जो स्वयं इस धारणाके विश्वासी हैं। उदाहरणके लिए, एक प्रसिद्ध नाटककारके नाटक-संग्रहकी भूमिकामें एक पवित्र इस प्रकार है—‘मेरा विश्वास है, जैसे स्टेशनके नाटक कुछ हेर-फेरके साथ रेडियोके उपयुक्त बनाये जा सकते हैं, वैसे ही ध्वनि-रूपकोको भी आवश्यकता होनेपर स्टेशन-नाटक बनाया जा सकता है।’ यह बात कुछ नाटकोके लिए भले ही सही हो, पर जो नाटक रेडियोको ही दृष्टिमें रखकर लिखे जाते हैं, उनपर नहीं लागू होगी। अन्तमें दिये गये नाटकोको, विशेष रूपसे ‘वे अभी भी क्वॉरी हैं’ को पढ़कर आप सोच सकते हैं कि क्या उन्हें रंगमंचपर प्रदर्शित किया जा सकता है। सच बात यह है कि रेडियो-नाटककी कला एक स्वतन्त्र कला है। उसे जाननेके लिए सबसे पहले हमें समझ लेना चाहिए कि रंगमंचके नाटकोसे रेडियो-नाटक किन-किन बातोंमें भिन्न है।

रंगमंच-नाटक दृश्य और श्रव्य दोनों है। उसके प्रभावको हम आँख और कान दोनोंके द्वारा ग्रहण करते हैं। दृश्य होनेके कारण उसकी अभि-

व्यक्तिके अनेक साधन हैं । रगमच-नाटकमें वातावरण एव परिस्थितियों-को सूचित करनेवाले दृश्योंका उल्लेख करना पड़ता है । रगमचपर काममें आनेवाली वस्तुओंका भी निर्देश रहता है । पात्रोंकी रूप-रेखा, अवस्था, शारीरिक गठन, वस्त्र-विन्यास, अस्त्र-शस्त्र, अलंकार आदि द्वारा उनके देश, काल एव व्यक्तित्वका परिचय मिलता है । पात्रोंके घूमने-फिरने, उठने-बैठने आदि कार्य एव भाव-भंगिमा, मुद्रा आदि भी घटनाओं एव भावनाओंको प्रकट करनेके बहुत बड़े साधन हैं । फिल्मोंमें तो ये साधन बड़े ही प्रभावशाली होते हैं । रेडियो-नाटकमें इन सभी साधनोंका अभाव है । यहाँ इन सबकी पूर्ति श्रव्य साधनोंसे ही करनी पड़ती है । इनके अतिरिक्त रगमच तथा सिनेमाके बहुत-से नाटकोंकी शांतिमें भी व्यंजना होती है । भासके नाटकोंके सबधमें एक अग्रज जालोचकने लिखा है—'*Its silence speaks*' (इसका मौन भी बोलता है) । इसका अनुभव हमें उन फिल्मोंको भी देखते समय हमेशा ही होता है, जिनमें बिना किसी कथनोपकथनके कितने चलचित्र आँखोंके सामनेसे निकल जाते हैं । घटनाओंकी गति एव भावनाओंकी अभिव्यक्ति वहाँ केवल दृश्यों, पात्रोंकी मुद्राओं तथा पृष्ठभूमि-संगीतके द्वारा ही स्पष्ट हो जाती है । रेडियो-नाटक-के लिए यह असंभव है, क्योंकि इसमें दृश्य साधन हैं ही नहीं ।

रगमचके नाटकमें और भी अनेक सुविधाएँ हैं । वहाँ एक ही दृश्यमें रगमचपर कई पात्र आ सकते हैं, पर दर्शकोंको उन्हें पहचाननेमें कोई कठिनाई नहीं होगी । दर्शक यह भी हमेशा देखते और समझते रहते हैं कि कौन पात्र कब रगमचसे बाहर गया और कब रगमचपर लौटा । इन क्रियाओंको शब्दोंमें व्यक्त करनेकी आवश्यकता नहीं होती । रेडियो-नाटकमें यदि इन बातोंपर ध्यान न दिया जाय, तो श्रोताओंके लिए उन्हें समझना ही असंभव हो जाय ।

एक और दृष्टिसे देखें, तो ज्ञात होगा कि रेडियो-नाटककी कला कितनी कठिन है । लोग रगमचके नाटक देखने अपनी इच्छासे जाते हैं, पैसे खर्च करते हैं और तब नाटक देखने बैठते हैं । चूँकि सब लोग अपने पैरोंका पूरा

उपयोग करना चाहते हैं, वे शात होकर नाटक देखनेका प्रयत्न करते हैं। बीचमें कहीं कोई शोर-गुल नहीं होने पाता। यदि दो आदमी आपसमें बातें भी करना चाहते हैं, तो अगल-बगलके लोग उन्हें चुप कर देते हैं। तात्पर्य यह कि यदि नाटकमें कुछ नीरसता रही, तो भी दर्शक उसे देखते हैं। लेकिन रेडियो-नाटकके श्रोताओंके लिए ऐसा कोई बंधन नहीं है। उन्हें नाटक सुननेके लिए कहीं जाना नहीं पड़ता, पैसा नहीं खर्च करना पड़ता, इसलिए नीरसता का थोड़ा-सा आभास मिलनेपर भी वे रेडियो-सेट बंद कर देंगे, अथवा मीटर बदलकर दूसरा कुछ सुनने लगेंगे। साथ ही, श्रोताओंकी आपसकी बातचीत, बच्चेके शोर-गुल, किसीके आने-जानेकी आवाज़, किवाड़की खड़खड़ाहट-जैसी कितनी ही चीजें हैं, जो बीच-बीचमें श्रोताओंका ध्यान भग किया करती हैं। ये ही कारण हैं कि रेडियो-नाटककारका उत्तरदायित्व बहुत कठिन है। उसे एक क्षणके लिए नीरस नहीं होना है और अनेक विघ्न-बाधाओंके बावजूद अपनी कृतिको सामान्य श्रोताओंके लिए भी बोधगम्य बनाना है।

रेडियो-नाटकीकी तुलनामें रगमच-नाटकीको एक और सुविधा प्राप्त है। रगमचके नाटक समूहके लिए लिखे जाते हैं, रेडियोके नाटक व्यक्तिके लिए। समूहकी प्रतिक्रिया व्यक्तिकी प्रतिक्रियासे भिन्न होती है। समूहमें सवेदन-शक्ति अधिक होती है, वह शीघ्र ही भावावेशमें आ सकता है, उत्तेजित हो सकता है। यदि किसी कण दृश्यको देखकर समूहके कुछ व्यक्तियोंकी आँखोंमें आँसू आ जायँ, तो बहुत संभव है कि दूसरे व्यक्तियोंकी आँखें भी भर आएँ। जब लोग समूहमें एक साथ बैठकर रगमचके नाटक देखते हैं, और पात्रोंके राग-विरागोंसे प्रभावित होते हैं, तो यह प्रभाव उनकी मुख-मुद्राओंपर स्पष्ट ही परिलक्षित होता है। रगमचके अभिनेता इसे देखते हैं, उन्हें आभास मिलता है कि वे कहाँ तक दर्शकोंको प्रभावित कर सके हैं। अभिनेता दर्शकोंकी प्रतिक्रियासे स्वयं प्रभावित होते हैं, उन्हें अपने अभिनयमें अधिक कुशलता बरतनेकी प्रेरणा मिलती है। लेकिन रेडियोके स्टूडियोमें कोई दर्शक नहीं होता, सब अभिनेता ही होते हैं, जो या तो एक-दूसरेको देखते हैं, या अपने हाथमें रखी हुई नाटकीकी प्रतिसे अपना अंश पढ़ते

रहते हैं। बगलके कमरेमें, शीशेकी खिड़कीकी दूसरी तरफ सचालक या प्रस्तुतकर्ता (producer) रहता है अवश्य, पर अभिनेता समूहकी प्रतिक्रियासे वंचित रह जाते हैं, उन्हें ज्ञात नहीं होता कि वे अपने श्रोताओंको कहाँ तक प्रभावित कर रहे हैं। रेडियो-नाटककार इससे यह निष्कर्ष निकाल सकता है कि जो घटनाएँ समूहको प्रभावित कर सकती हैं, संभव है, वे व्यक्तिको प्रभावित न करे। इसलिए उसे उन्हीं विषयों और घटनाओं पर अपना ध्यान केन्द्रित करना चाहिए, जिनसे वह अपने व्यक्ति-श्रोताओंको प्रभावित करनेमें समर्थ हो सके।

जहाँ रंगमंच-नाटकमें इतनी सुविधाएँ हैं, वही उनकी कुछ सीमाएँ भी हैं। उनमें दृश्य-परिवर्तन एक समस्या है, जिससे उनमें कमसे कम दृश्य रखनेका प्रयत्न किया जाता है। उनमें न कोई दृश्य बहुत छोटा हो सकता है, न कोई दृश्य बहुत बड़ा। लेकिन रेडियो-नाटकमें ऐसा कोई बंधन नहीं है। इसमें तीन पक्षियोंका भी दृश्य हो सकता है, और सौ पक्षियोंका भी। फिल्मोंमें तो यह सुविधा और भी अधिक है। उनमें दृश्य-परिवर्तन तो पल-पल होता रहता है। दृश्य-परिवर्तनकी कठिनाईके कारण रंगमंच-नाटकके दृश्योंमें दूसरे स्थानोंकी घटनाओंका विवरण सलापमें ही देना पड़ता है। पर यदि हम आवश्यक समझे, तो रेडियो-नाटकमें दूसरे स्थानोंकी घटनाओंको भी प्रत्यक्ष रूपमें चित्रित कर सकते हैं।

रंगमंचमें दूसरी समस्या है पात्रोंकी वेश-भूषाकी। यदि कोई पात्र पहले दृश्यमें राजकीय वस्त्राभूषण पहनकर आता है, तो दूसरे दृश्यमें हम उसे युद्धकी वेश-भूषामें नहीं उपस्थित कर सकते। उसे छतना अवकाश मिलना चाहिए कि वह अपना परिधान बदल सके। रेडियो-नाटकमें ऐसी कोई कठिनाई नहीं है। रेडियो-अभिनेता अपने साधारण कपड़े पहनकर ही अभिनय करता है, वेश-भूषा उसके लिए कोई समस्या नहीं है। वह लगातार कई दृश्योंमें बड़ी सरलतासे आ सकता है।

रंगमंच-नाटककी एक सीमा यह भी है कि उनमें घटनाओंकी गति-शीलता बहुत कम रहती है। ऐसा संभव भी नहीं है, क्योंकि वहाँ दृश्य-

परिवर्तन जल्दी-जल्दी नहीं किया जा सकता । पर रेडियो-नाटकोमे गतिका प्रदर्शन बड़ी सरलतासे किया जा सकता है । फिल्मोमे तो यह विशेषता सबसे अधिक होती है ।

रंगमंचपर भीड़, घुड़दौड़, हवाई जहाज आदिके दृश्य नहीं दिखलाये जा सकते, पर रेडियोके लिए यह बहुत ही आसान काम है ।

इनके अतिरिक्त रेडियो-नाटककी जो अपनी विशेषताएँ हैं, उनका उल्लेख अगले अध्यायमें किया गया है । रेडियो-नाटककी सीमाएँ और सुविधाएँ समझ लेनेके बाद हम कह सकेंगे कि रेडियो-नाटककी कला किस प्रकार एक स्वतन्त्र कला है । रेडियो-नाटककार उसकी सीमाएँ समझकर और सुविधाओका अधिकाधिक उपयोग कर सफल रेडियो-नाटककी रचना कर सकता है ।

## रेडियो-नाटक : सीमाएँ और संभावनाएँ

जैसा कि पिछले अध्यायमें हम देख चुके हैं, रेडियो-नाटकके उपकरण बहुत परिमित हैं, और इसी कारण इसकी कुछ अपनी सीमाएँ हैं। यह केवल श्रव्य है, श्रव्य-साधनोंके द्वारा ही नाटककारको अपनी कृतिका निर्माण करना पड़ता है। रेडियो-नाटककार जानता है कि कान आँखोंका काम नहीं कर सकते, फिर भी वह सभी दृश्योंको अपने श्रव्य साधनोंसे उपस्थित करनेका प्रयत्न करता है। बहुत-से ऐसे भी दृश्य हैं, जिन्हें चित्रित करनेमें वह अपनेको असमर्थ पाता है। दूसरी बात यह है कि रेडियो-नाटकका समय भी सीमित रहता है। सामान्यतः रेडियो-नाटक पंद्रह, तीस या पैंतालीस मिनट अथवा एक घंटेके लिए लिखे जाते हैं। इस सीमित अवधिमें ही नाटककी सभी अवस्थाओंको उपस्थित करना पड़ता है। इन सीमाओंके रहते हुए भी रेडियो-नाटककी जो अपनी विशेषताएँ हैं, वे अन्य नाट्य-स्वरूपों की तुलनामें बड़ी स्पष्टतासे परिलक्षित होती हैं। फिल्म-नाटक तो अधिक साधन एवं शक्ति-सम्पन्न होते हैं, उनमें ये विशेषताएँ मिल सकती हैं, पर यहाँ ये सामान्य रंगमंच-नाटकोंकी तुलनामें उपस्थित की जा रही हैं।

रेडियोपर फंटेसी<sup>१</sup> (कल्पना-प्रधान नाटक) बड़ी रवाभाविक लगती है। किसी प्रकारके दृश्य, स्थान एवं पात्रकी कल्पना इसमें सरलतासे की जा सकती है। इसमें हृद्य असाधारण एवं विशाल व्यक्तित्ववाले पात्रोंकी कल्पना कर सकते हैं, आजके किसी कलाकारको अनुसूया और प्रियवदा-जैसी प्राचीन-कालीन पात्रोंसे बातें करते सुन सकते हैं (देखिए—'वे अभी भी धवारी हैं'), पशु-पक्षियोंके रूपमें मानव-रूपका परिवर्तन देख सकते हैं,

---

<sup>१</sup> 'फंटेसी' की पूरी चर्चा आगे इसी नामके प्रकरणमें की गई है।

तृतीय महायुद्धसे ध्वस्त ससारमे बचे हुए व्यक्तियोंकी कहानी सुन सकते हैं ।<sup>१</sup> रेडियोपर इस तरहकी बातें अस्वाभाविक नहीं लगती ।

काव्य-नाटकोके लिए रेडियोने बड़ा अच्छा अवसर प्रदान किया है । रगमच और फिल्म-नाटकोमे पात्रोंका काव्यमय सलाप अस्वाभाविक लग सकता है, पर रेडियो-नाटकमे नहीं । हम लोगोंके यहाँ रगमचपर काव्य-नाटकके अभिनयकी कल्पना भी नहीं की जाती, लेकिन जहाँ रगमचपर काव्य-नाटक होते हैं, वहाँके अनुभवसे यह बात सिद्ध हो चुकी है । भॉल गिलगुडने लिखा है—“All the valient efforts of the Mercury Theatre have failed as yet to break down what seems to be an instinctive aversion, on the part of English theatre audiences, from the play in verse. In radio there is another and a more cheerful story to tell. Since Geoffrey Bardon paved the way with his ‘March of the Forty-Five’ first produced in the early thirties, the record of the broadcast play in verse has been an increasingly distinguished and interesting one.” रेडियो-काव्य-नाटकोकी लोकप्रियता इंग्लैंडमे बढ़ रही है । हमारे यहाँ भी अब रेडियोके लिए काव्य-नाटक लिखे जा रहे हैं । काव्य-नाटक लिखनेवाले कवियोंके लिए आज अनेक सुविधाएँ सम्मुख हैं । स्वयं भॉल गिलगुडके शब्दोंमे—“To the modern poet, therefore, who writes to be heard rather than to be read, the radio play in verse offers univalled opportunities.”

रेडियो-नाटकमे प्रतीकात्मक पात्रोंको बड़ी सरलतासे उपस्थित किया जा सकता है । ये तनिक भी अस्वाभाविक नहीं लगेंगे । ‘विकलांगोंका देश’ काव्य-नाटकमे यह कल्पना की गई है कि हमारी वर्त्तमान सामाजिक

व्यवस्थामे सभी व्यक्ति विकलाग हैं, सभी अंधे, लँगड़े, लूले या बौने हैं, कोई भी ऐसा व्यक्तित्व नहीं, जो पूर्ण हो। जिन मनुष्योंकी शक्तियोंका पूर्ण विकास नहीं हो पाता, उन्हें विकलाग कहना अनुचित नहीं है। ऐसे पात्र प्रतीकात्मक हैं, और इन्हें उक्त नाटकमें बड़े स्वाभाविक ढंगसे चित्रित किया गया है। प्रारम्भिक पक्तियाँ इस प्रकार हैं —

(दूरमें 'जवगी-कुछ नहीं' गाते हुए लोगोंकी आवाज़ निकटतर आती है।)

स्त्री— मैं सोच रही हूँ,

क्या यह सब ।

ये कौन व्यक्ति

जीवनका यह भर्सिया

गा रहे सिसक-सिसक ?

पुरुष— चाहिए तुम्हें तब परिचय कुछ ?

क्या परिचय दूँ ।

परिचय ये अपने ही देगे ।

(भीड़ से कुछ फुसफुसाहटकी आवाज़ आती है)

पुरुष-स्वर १— मैं लँगड़ा हूँ ।

स्त्री-स्वर— मैं अंधी हूँ ।

पुरुष-स्वर २— मैं लूला हूँ ।

पुरुष-स्वर ३— मैं बीना हूँ ।

पुरुष-स्वर ४— मैं हूँ कुरूप ।

सब — हम सब कुरूप ।

इन प्रतीकात्मक पात्रोंकी बातोंसे विकलागोंके देशकी कल्पना सार्थक कर दी गई है। इसीसे सबधित एक और बात यही कह दी जाय। 'विकलागोंका देश' विचार-प्रधान नाटक है। पात्रोंके माध्यमसे वर्तमान सामाजिक व्यवस्थाके सबधम एक विचार उपस्थित किया गया है। रेडियोमें विचार-प्रधान नाटकोंके लिए पर्याप्त सुविधाएँ हैं। लेखकोंकी सुविधाके लिए बी० बी० सी० द्वारा प्रचारित 'Some Notes On

Radio Drama' में कहा गया है—'There is one dramatic field which can be most profitably exploited by the radio dramatist the play of ideas. Not that the play of action should be devoid of ideas That would be absurd. But the microphone offers an extra-ordinarily sympathetic means of expression to the dramatist who has something to say or discuss which he is convinced could be made interesting to an audience of millions.' ऐसे नाटकोमें यह आवश्यक है कि विचार सजीव पात्रों-द्वारा उपस्थित किये जायँ ।

रेडियोपर जड़ पदार्थोंका मानवीकरण बहुत स्वाभाविक लगता है । 'लौहदेवता' काव्य-नाटकमें यन्त्र-युगको 'लौहदेवता'की सज़ा देकर मानव बना दिया गया है । प्रसरणके समय यन्त्रों-द्वारा लौहदेवताकी आवाज़ कुछ गभीर कर दी जाती है, जो बहुत प्रभावपूर्ण एवं स्वाभाविक ज्ञात होती है ।

रेडियो-नाटकोमें पात्रोंका सम्मिलित कथन या समवेत-स्वर ( chorus ) भी दिया जा सकता है । ऊपर 'विकलागो का देश'से जो उद्धरण दिया गया है, उसमें एक स्थलपर समवेत-स्वरका व्यवहार हुआ है । इससे समूहकी व्यञ्जना होती है । इस प्रकार यदि हम जन-समाजको पात्रके रूपमें उपस्थित करना चाहे, तो आसानीसे कर सकते हैं । 'लौहदेवता'में जन-समाज ही पात्र है, व्यक्ति-विशेष नहीं । उदाहरणके लिए—

स्त्री—इसीलिए आशंकित औ,

भयभीत, क्षुब्ध हो,

शरण तुम्हारी आये है हम ।

समवेत—लौहदेवता,

शरण तुम्हारी आये है हम ।

मनोवैज्ञानिक चित्रणकी पर्याप्त सुविधाएँ भी रेडियो-नाटकमें प्राप्त हैं। यदि किसी पात्रका अन्तर्द्वन्द्व चित्रित करना हो, तो उसके विरोधमें उसके मनको खड़ा करके कथनोपकथन करा सकते हैं। एक उदाहरण 'कहानियोंके रेडियो-रूपांतर'के प्रसंगमें 'गोटेकी टोपी'से दिया गया है। फिल्मोंमें ऐसे अवसरोपर पात्रकी प्रतिमूर्ति, अथवा दर्पण या जलमें उसके प्रतिबिम्बके साथ पात्रका कथनोपकथन कराया जाता है।

इसके अतिरिक्त रेडियो-नाटकोंमें विक्षिप्तावस्थाका भी चित्रण किया जा सकता है। एक उदाहरण 'दोषी कौन ?' नाटकके अंतिम भागसे दिया जा रहा है। एक व्यक्ति जीवनके सघर्षोंमें पड़कर टूट जाता है, विक्षिप्त हो जाता है। वह लोगोंकी समझसे बेमतलबकी बातें बोलता है, लेकिन ये बेमतलबकी बातें कही बाहरसे नहीं आ टपकती, इनका जन्म तो उस व्यक्तिके जीवनसे ही होता है। उसके अचेतनमें जो कटु स्मृतियाँ छिपी हुई हैं, उन्हींसे प्रेरित होकर वह बेमतलबकी बातें बोलता है। एक उद्धरण नीचे दिया जाता है—

एक आवामी—यहाँ बैठिए उमेश बाबू।

उमेश—यहाँ बैठूँ ? (अट्टहास)

(पृष्ठभूमिमें तीव्र संगीत)

उमेश—तो, मुझे इस घरमें स्थान नहीं मिलेगा ?

रघुवीर—मैं लाचार हूँ उमेश !

उमेश—तब मेरे लिए कोई उपाय नहीं है ?

रघुवीर—नहीं।

• (स्मृति-दृश्य समाप्त)

उमेश—(अट्टहास)

एक आवामी—उमेश बाबू, यहाँ आइए।

उमेश—यहाँ आऊँ ? —नहीं आऊँगा, नहीं आऊँगा, मेरे लिए कोई स्थान नहीं है। (अट्टहास)

(पृष्ठभूमिमें तीव्र संगीत)

रघुवीर-अभी-अभी हीरालाल और मनोहरप्रसाद आये थे।

उन्होंने साफ-साफ कह दिया है कि मैं बिरादरीमें रहना चाहूँ, तो तुम्हें घरमें न रखूँ।

उमेश-लेकिन उनके कहनेसे क्या ?

रघुवीर-नहीं उमेश, वे गाँवके प्रतिष्ठित व्यक्ति हैं।

(रमृति-दृश्य समाप्त)

उमेश-(अट्टहास) नहीं आऊँगा, नहीं आऊँगा, तुम सब प्रतिष्ठित व्यक्ति हो, प्रतिष्ठित ! (अट्टहास)

स्वप्न-दृश्य तो रेडियो-नाटकोंके लिए बहुत ही आसान है। जिस प्रकार विक्षिप्तावस्थाके प्रदर्शनमें संगीत महत्त्वपूर्ण कार्य करता है, उसी प्रकार स्वप्न-दृश्यके भी। 'अबपाली'के रेडियो-रूपान्तरमें (आगे 'रेडियो-रूपान्तर' के प्रसंगमें) इसका उदाहरण देखा जा सकता है।

समयके बीतनेकी व्यञ्जना जितनी सरलतासे रेडियो-नाटकमें की जा सकती है, उतनी सरलतासे रगमच-नाटकमें नहीं। इसके लिए भी संगीतका सहारा लिया जाता है। कभी-कभी नैरेशनका भी उपयोग किया जाता है। उदाहरण 'नैरेशन'के प्रसंगमें आगे देखा जा सकता है।

रेडियो-नाटकमें काल और स्थानका कोई बन्धन नहीं है। अतीत और भविष्य, उत्तरी और दक्षिणी ध्रुव, सबकी ओर बड़ी आसानीसे यात्रा की जा सकती है। 'वे अभी भी क्वारी हैं' के प्रारम्भिक अंशसे यह स्पष्ट हो जाएगा कि किस प्रकार निस्सीम कालमें यात्रा की जा सकती है। स्थान-परिवर्तन भी बड़ी जल्दी-जल्दी किया जा सकता है। उदाहरण 'अबपाली'के रूपान्तरसे उद्धृत अंशमें आगे देखा जा सकता है। ये सुविधाएँ, रेडियो-नाटकमें प्राप्त हैं, इसका अर्थ यह नहीं कि हमेशा इनका उपयोग किया ही जाय। यहाँ सकलन-त्रयका कोई बन्धन नहीं है अवश्य, लेकिन इस स्वतन्त्रताका उपयोग इस प्रकार न हो कि घटनाओकी शृङ्खला टूट जाय, और नाटकीय प्रभावमें किसी प्रकारकी रुकावट आ जाय।

अन्य नाटकोंमें घटनाओकी गति आगेकी ओर ही होती है, पर रेडियो-नाटकमें, आवश्यक होनेपर, पात्र पीछे मुड़कर अपने अतीतको भी देख सकते

है। इसे अंग्रेजीमें 'फ्लैश-बैक' ( Flash-back ) कहते हैं। 'नैरेक्षन'के प्रसंगमें आगे 'रंग' और 'रूप'से एक उद्घरण दिया गया है, जिसमें माईकेल एजिलो अपनी मृत्युकी घड़ीमें अतीतकी स्मृतियाँ देख रहा है।

इसके अतिरिक्त रेडियो-नाटकमें किसी भी स्थानका दृश्य उपस्थित किया जा सकता है। इसमें हम स्वर्ग, नरक, आफिस, ट्रेन, युद्ध आदि सब स्थानोंको चित्रित कर सकते हैं।

रंगमंच-नाटकोंकी तुलनामें रेडियो-नाटकोंकी एक विशेषता और है। रंगमंचपर, यदि प्रेम या पड़्यत्रका प्रसंग हो, तब भी पात्रोंको जोरसे बोलना पड़ता है, जो अस्वाभाविक लगता है। रेडियोपर यह बात नहीं है। यहाँ जरूरत पड़नेपर पात्र धीमीसे धीमी आवाजमें बोल सकते हैं। इससे नाटकमें किसी प्रकारकी अस्वाभाविकता नहीं आने पाती। स्वगत-कथन भी रेडियोपर बहुत स्वाभाविक लगते हैं।

ऊपर जो कुछ कहा गया, वही सब कुछ नहीं है। ये तो सकेत मात्र हैं। रेडियो-नाटकमें अभी अनेक सभावनाएँ और छिपी हुई हैं, जिन्हें प्रतिभा-सम्पन्न कलाकार स्वयं खोज निकालेंगे। उदाहरणके लिए, रेडियो-नाटकमें चित्र या दृश्य इस प्रकार दिखाया जा सकता है, जैसे हम पेंटिंग देख रहे हों। पेंटिंग या चित्रमें जो व्यक्ति और वस्तुएँ चित्रित होती हैं और उनकी 'स्थिति' का जो पारस्परिक अनुपात (दूरी या सान्निध्य) होता है, उसे हम उनके या उनसे संबन्ध रखनेवाले स्वरोकी अपेक्षाकृत दूरी या निकटताके द्वारा रेडियो-नाटकमें चित्रित कर सकते हैं।

## रेडियो-नाटकके उपकरण

यह हम देख चुके हैं कि रगमच, फिटम और रेडियोके लिए लिखे गये नाटकोमे पर्याप्त अंतर है। रगमच और फिल्मके नाटकोमे जो अनेक सुविधाएँ प्राप्त हैं, रेडियो-नाटकोमे उनका नितात अभाव है। रेडियो-नाटकोमे दृश्य-तत्त्व बिल्कुल नहीं रहते। उनकी कमी श्रव्य साधनोसे पूरी करनी पड़ती है। ये श्रव्य साधन केवल तीन ही हैं, जिनका रेडियो-नाटकोमे व्यवहार किया जाता है — भाषा, ध्वनि-प्रभाव और संगीत। इन तीनोंका आधार है ध्वनि। ध्वनि अभिव्यक्तिका बहुत सशक्त साधन है। इसकी अपनी विशेषताएँ हैं। इसकी अभिव्यजना-शक्ति इस बात पर निर्भर करती है कि कोई ध्वनि कितने जोरसे जोर कितने अंतरपर उत्पन्न होती है, उसकी गति क्या है, तथा उसमे लयपूर्णता किस मानामे है। रेडियो-नाटक-विशेषज्ञ आनंदप्रमोद तो कहा है कि ध्वनिकी ये विशेषताएँ या गुण ही सभी श्रव्य कलाओंके सृजनात्मक साधन हैं। यह तो हम अपने प्रतिदिनके जीवनमे ही देखते हैं कि ध्वनि-परिवर्तनके साथ ही शब्दोंके अर्थमे भी परिवर्तन हो जाता है। एक ही शब्दको भिन्न-भिन्न लहजेमे उच्चरित करके, एक ही शब्द या वाक्यकी कई बार आवृत्ति करके उनसे हर्ष, शोक, स्नेह, घृणा, क्रोध आदि अनेक भावनाओंकी अभिव्यक्ति की जा सकती है। यह बात संगीत और ध्वनि-प्रभावोपर भी समान रूपसे लागू है। जो कार्य चित्रकार रंगोंके द्वारा करता है, वही रेडियो-नाटककार और अभिनेता ध्वनियोंके द्वारा। अब हम रेडियो-नाटकके तीनों उपकरणोपर अलग-अलग विचार करते हैं।

### भाषा

भाषा ही रेडियो-नाटकका प्राण है। इसके अभावमें नाट्य-स्वरूप एक पलके लिए भी खड़ा नहीं हो सकता। रेडियो-नाटकोका भवन शब्दोपर

ही खड़ा होता है। शब्दोंके द्वारा ही नाटककारको दृश्य-तत्त्वोंकी कमी पूरी करनी पड़ती है। लेकिन यहाँ नाटककारको शब्दोंके श्रव्य स्वरूपपर ही ध्यान देना है, लिखित स्वरूपपर नहीं। उसे याद रखना है कि शब्द अक्षरोंका समूह नहीं, बल्कि एक ध्वनि है। बोलनेपर शब्दोंकी जो ध्वनि हम सुनते हैं, वही रेडियो-नाटककारका साधन है, जिसके द्वारा वह अपनी कला-कृतिकी रचना करता है। भाषाका जन्म शब्दोंकी श्रव्य-ध्वनियोंसे हुआ है, लेकिन जबसे मुद्रण-यंत्रका आविष्कार हुआ है, भाषामें शब्दोंके लिखित रूपको महत्त्व दिया जाने लगा है। इस सबबसे श्री सोमनाथ चित्रने सत्य ही लिखा है—“The written word inculcated among writers the habit of thinking in terms of the sentence and the paragraph. It gradually took the writer and the reader away from the meaning of the words, the images and responses each word evokes when it is spoken. It encouraged the writing of plays that come out better on the page than on the stage, of poetry which is more concerned with how it is printed than how it is read.” (Some Aspects of Broadcasting in India )

तात्पर्य यह कि मुद्रण-यंत्रके आविष्कारसे लोगोंका ध्यान शब्दोंके लिखित रूपपर ही अधिक गया, लेकिन रेडियो-नाटकोंमें उनका कोई मूल्य नहीं है। रेडियो-नाटककारके लिए आवश्यक है कि वह श्रव्य शब्दोंकी शक्ति पहचाने, यह समझे कि किन शब्दों और वाक्योंका प्रभाव श्रोतापर किस प्रकार पड़ेगा। शब्दोंके लिखित और श्रव्य स्वरूपमें क्या अंतर है, इसके लिए एक उदाहरण देखिए—

‘यदि व्यक्तिमें एक विशिष्ट स्वत्व है—और हमने सिद्ध किया है कि महत्त्वका अंश वही है—तब उसमें अनुकूलताकी माँग भी होगी ही, सतोप-

जनक सामाजिक परिवृत्ति न मिलनेकी कसक भी होगी ही—तब क्या फिर हम उसी भोड़ी अतिव्याप्तिकी ओर लौट आए ?'

इस वाक्यका अर्थ-ग्रहण एक बार पढ़नेपर सभव नहीं। इसके लिए हम इसे अनेक बार भी पढ़ सकते हैं, इसमें व्यवहृत डैश आदि चिह्नोंसे सहायता ले सकते हैं, लेकिन रेडियोमें ये बातें नहीं हैं। वहाँ श्रोता किसी शब्द या वाक्यको एक ही बार सुनता है, वह इच्छा रखते हुए भी उसे दुबारा नहीं सुन सकता, रेडियोपर बोलनेवाला व्यक्ति उसे इतना अवकाश नहीं देगा कि वह तनिक रुककर किसी वाक्य या वाक्यांशका अर्थ पूरी तरह समझ ले। साथ ही रेडियो-श्रोताके लिए डैश आदि चिह्नोंका कोई महत्त्व नहीं है, उसे तो केवल पढ़नेवालेके ढगपर निर्भर रहना है।

तात्पर्य यह कि रेडियोमें केवल उन्ही शब्दों और वाक्योंका मूल्य है, जो सरलतासे बोले जा सकें और श्रोता भी जिनका अर्थ-ग्रहण शीघ्र ही बिना किसी आयासके कर ले।

रेडियोके लिए नाटक आदि लिखनेवाले कलाकारोंके पास पर्याप्त शब्द-भांडार होना चाहिए। लिखित रूपमें एक ही शब्द दस बार हमारी आँखोंके सामने आ सकता है, लेकिन रेडियोपर शब्दोंकी आवृत्ति बहुत खटकती है। एक ही शब्दका व्यवहार बार-बार न किया जाय, इसके लिए उस शब्दके पर्यायसे काम लेना चाहिए।

तो, रेडियो-नाटकका प्रमुख श्रव्य साधन है भाषा, जिसका व्यवहार दो रूपोंमें किया जाता है—(१) कथनोपकथन या सलापके रूपमें और (२) प्रवक्ताके कथन जयवा नैरेशन (Narration) के रूपमें। अब हम इनपर बारी-बारीसे विचार करते हैं।

## [१] सलाप

सफल सलापकी पहली विशेषता यह होनी चाहिए कि अभिनेता उसे सरलतासे धोल सकें। शब्दों और वाक्योंका सगठन इस प्रकारका होना

चाहिए कि अभिनेताओंको उनके बोलनेमें किसी प्रकारकी कठिनाईका अनुभव न हो । एक उदाहरणसे बात स्पष्ट हो जायगी । 'अम्बपाली' नाटककी कुछ पक्तियाँ देखिए—

‘कही अजीब देशगे पहुँच गई हूँ, जहाँ चारो ओर फूल-ही-फूल है । जिन्हें हम गूलर-पाकड़-पीपल कहते हैं, उनमें भी फूल लगे हैं—चम्पाके, गुलाबके, पारिजातके । जमीनपर घास-फूसकी जगह फूलोंकी पखुडियाँ बिछी हैं और बूलकी जगह पीन-पराग बिस्फरा रहे ।’

इसी उद्धरणका एक परिवर्तित रूप देरिए—

‘कितना सुंदर देश है यह । फलोंका देश । राशि-राशिके फूल । चारो ओर फूल-ही-फूल—चम्पाके, गुलाबके, पारिजातके । परनीपर फूलोंकी पखुडियाँ, बूलके बदले पीत पराग ।’

दोनों उद्धरणोंकी बोलकर पढ़नेसे यह स्पष्ट ज्ञात हो जाएगा कि किसके पढ़नेमें अधिक सुगमता होती है । प्रथम उद्धरण अपने लिखित रूपमें ठीक है, लेकिन दूसरेमें जो प्रवाह और गति है, वह पहलेमें नहीं है । नाटकोंके सलाहियोंमें यह विशेषता अनिवार्य है । सफल सलाहियोंका लिखना बहुत बड़ी कला है, और कुछ अशोक्त कठिन भी । प्रसिद्ध रेडियो-नाटक-विशेषज्ञ भाल गिलगुडके विचारमें तो सफल सलाह लिखनेकी शक्ति जन्मजात होती है—‘Now, in my opinion, for what is worth, the ability to write dialogue is one with which one is born or not. It cannot be learned and it cannot be taught.’ लेकिन ज्ञात ऐसी नहीं है । अभ्याससे सब कुछ संभव है । लियोनेल गेल्लिनका परामर्श उत्प्रेरक है—‘Constant observation of the way people talk and frequent trial of the dialogue by reading it aloud, will do much to keep the radio writer on the right lines.’ लोगोंकी बोलचालके ढंगका अध्ययन तथा बोल-

बोलकर सलापोंको लिखनेका अभ्यास नाटककारको सलाप-लेखनमें कुशल बना सकता है।

सफल नाटकीय कथनोपकथनकी दूसरी विशेषता यह है कि वह बड़ी शीघ्रतासे उत्तर-प्रत्युत्तरके रूपमें आगे बढ़ता जाता है। एक अग्रेज लेखकने सफल कथनोपकथनकी उपमा एक ऐसे गेदसे दी है, जो कहीं ठहरता नहीं, बल्कि एक हाथसे दूसरे हाथमें होता हुआ सतत गतिशील रहता है। ऐसे कथनोपकथनसे नाटकमें एकरसता नहीं आने पाती जोर घटनाओंकी गतिशीलता बनी रहती है। ऐसा तभी संभव है, जब लेखक कम-से-कम किंतु उचित शब्दोंके द्वारा संवाद-रचनाका प्रयत्न करे। सक्षिप्त सफल सलापोंकी बहुत बड़ी विशेषता है। शब्दों एवं अलंकारोंकी छटा दिखलानेका अवकाश रेडियो-नाटकमें नहीं रहता। इसका मोह त्यागकर ही कोई सक्षिप्त एवं प्रभावशाली सलाप लिख सकता है। लंबे-लंबे सलाप मनको उबाने-वाले होते हैं। उनसे बचनेका प्रयत्न करना चाहिए। हाँ, आवश्यकता पड़नेपर स्थान-स्थानपर बड़े सलाप भी लिखे जा सकते हैं, जैसे कोई व्यक्ति भावावेशमें बोल रहा हो, तो उसके सलापमें बड़े-बड़े अंश दिये जा सकते हैं।

सफल सलापके लिए यह भी अनिवार्य है कि वह पूर्णतः स्वाभाविक हो। यह तभी संभव है, जब वह पात्रोंकी चरित्रिक विशेषताओंके अनुरूप हो। जैसा पात्र हो, जैसी उसकी शिक्षा-दीक्षा हो, जैसे वातावरणमें वह पड़ा हो, वैसा ही उसका वातालाप होना चाहिए। इस प्रकारका सफल सलाप पात्रोंके चरित्राकनमें भी सहायता पहुँचाता है। स्पष्ट है कि अगर किसी नाटकमें चार पात्र हो, तो चारोंकी भाषा अपनी-अपनी होनी चाहिए, उनके बोलनेका ढंग भी अलग-अलग होना चाहिए। किसी पात्रके सलापोंकी ऐसी प्रकृतियाँ, जिन्हें नाटकका कोई भी पात्र सरलतासे बोल सके, नाटकको असफल बना देगी।

सलापोंकी लयपूर्णतापर भी ध्यान देना आवश्यक है। प्रत्येक वाक्यकी अपनी लय होती है। भावात्मक स्थितिके साथ-साथ वाक्योंकी लय-

पूर्णता तो बदलती ही है, यह बहुत अशोक्त वाक्योंके सगठनपर भी निर्भर है। समान रूपसे सगठित वाक्योंमें समान ही लयपूर्णता होती है। इससे रचनामें एकरसता आ जानेकी आशंका रहती है। लेखकको सदा इस बातपर ध्यान रखनी है कि सलापके वाक्योंका सगठन सदा बदलता रहे, जिससे लयपूर्णतामें भी विविधता बनी रहे। उदाहरण आगे 'रेडियो-रूपक' के प्रसंगमें देखिए, जिसमें मिलिलाके दार्शनिकोंका उल्लेख किया गया है।

सलापकी ये विशेषताएँ रगमच तथा फिटम-नाटकोंके लिए भी सही हैं, पर रेडियो-नाटकमें सलापको अन्य कार्य भी करने पड़ते हैं। रेडियो-नाटकमें दृश्य-तत्त्वोंको प्रस्तुत करनेका बहुत बड़ा साधन वात्सलाप है। घटना-स्थलका वर्णन, वातावरणका निर्माण इसीके द्वारा किया जाता है। एक उदाहरण-द्वारा यह बात स्पष्ट की जाती है—कवीर-जयंतीके लिए लिखित एक नाटकमें कवीरकी पत्नी कह रही है—

लोई—आप देखते नहीं ? यह भयावनी रात ! तारों जोर धोर अयकार ! प्रकृति उत्पात मचा रही है, आँनी चल रही है, तूफान उठ रहा है, प्रलयके बादल उमड़े चढ़े आ रहे हैं, बर्षा हो रही है, घनघोर वर्षा ! सुनिए, ध्यानरो सुनिए, यह जानी कह रही है, ये मेघ कह रहे हैं—'लोई, तू पाप करने जा रही है।' नहीं सुनते आप ? ये नमकती हुई बिजलिया मुझ मना कर रही हैं, कह रही हैं—'मत जाओ लोई, मत जाओ।'।

वात्सलापके बीचमें आये हुए इस छोटे अंशमें प्राकृतिक वातावरण भी उपस्थित हो जाता है, भावाभिव्यक्ति भी हो जाती है, पात्र-परिचय भी मिल जाता है। वात्सलापके प्रसंगमें पात्र-परिचयपर विशेष ध्यान रखना पड़ता है, जिससे श्रोता हमेशा यह समझता रहे कि कब कौन पात्र किससे बातें कर रहा है। उदाहरणके लिए ये पक्तियाँ देखिए—

रेखा—रात बीत रही है माधव !

माधव—मेरी आँखोंमें नींद नहीं है।

रेखा—मैं कहती हूँ, अब सो जाओ।

माधव—नहीं रेखा, अभी मैं नहीं सो सकता।

स्पष्ट है कि रेखा और माधवमे बातें हो रही हैं। ऐसे अशोसे प्रत्येक रेडियो-नाटक भरा हुआ मिलेगा।

भाव-भगिमा, मुद्रा (रस-सिद्धान्तके अनुभाव) आदिका भी संकेत वात्सलापके द्वारा ही किया जाता है। 'विपादकी छाया'की ये पक्तियाँ देखिए—

शकर—क्या देख रहे हो सुरेश ?

सुरेश—मैं देख रहा हूँ तुम्हारा मुख, तुम्हारे मुखकी रेखाएँ, तुम्हारी आँखें। शकर, तुम्हारे मुखपर विपादकी छाया घिरी हुई है, विपादकी गहरी छाया।

पात्रोंकी गतिविधि, उनकी उपस्थिति-अनुपस्थिति तथा उनके कार्य-कलापोंका भी परिचय सलापोंके द्वारा ही देना पड़ता है।

रेडियो-नाटकमें कथनोपकथनका कितना महत्त्व है, ओर उनसे कैसे प्रयोजन सिद्ध किये जा सकते हैं, यह स्पष्ट है। रेडियो-नाटककारमे, जैसा ऊपर कहा गया है, प्रभावशाली एवं भावानुरूप मलाप लिखनेकी क्षमता अनिवार्य है। हाँ, सलापकी सूक्ष्मता, विविधता, बलाघात आदिको समझना और उन्हें सजीव एवं सप्राण बनाना रेडियो-नाटकके अभिनेताओंका काम है।

## [ २ ] नैरेशन

'नैरेशन' ( Narration ) से तात्पर्य नाटकके उस अंशसे है, जिसमे कोई पात्र नाटकके क्रिया-कलापोंका वातावरण निर्मित करता है, आवश्यक विवरण देता है, घटनाओंकी शृंखला जोड़ता है, अथवा घटनाओंकी आलोचना करता है। ऐसे पात्रको नैरेटर, सूत्रधार, प्रवक्ता, वाचक, पुसप-स्वर या स्त्री-स्वर, कथाकार, आलोचक अथवा उद्घोषक

कहा जाता है। ऐसे पात्रोंका काम नाटककी उन बातोंको कहना होता है, जो कथनोपकथनके अतर्गत नहीं आ पाती। श्रोता नाटकको भलीभाँति समझ सके, इसके लिए ऐसे पात्रोंका नियोजन स्थान-स्थानपर अनिवार्य हो जाता है। नैरेटरके विषयमें सामान्य वारणा है कि नैरेटर केवल रूपको-में ही होते हैं, नाटकोंमें नहीं। उदाहरणके लिए, प्रसिद्ध नाटककार श्री उदयशंकर भट्ट, 'कालिदास'की भूमिकामें लिखते हैं—'रेडियोमें नाटक और रूपक दो भिन्न वस्तुएँ हैं, और रूपक तो स्पष्टतः रेडियोकी ही देन है। रूपकमें घटनाओंका सकलन एवं विकास 'सूत्रधार' या 'नैरेटर'के द्वारा होता है।' पर बात ऐसी नहीं है। रूपकमें तो नैरेटर होते ही हैं, पर आवश्यकता पड़नेपर नाटकोंमें भी इन्हें रखना पड़ता है। रूपको और नाटकोंमें केवल यही अंतर नहीं है कि रूपकमें नैरेटर रहते हैं और नाटकोंमें नहीं रहते। दोनोंके वास्तविक अंतरका स्पष्टीकरण आगे 'रेडियो-रूपक' अध्यायसे हो जाएगा। हाँ, यह मतभेदका विषय अवश्य है कि नाटकोंमें नैरेटरको रखा जाय या नहीं। कुछ लोग कहते हैं कि नैरेटर घटनाओंकी गति रोक देते हैं, उनके विकासमें विघ्न उपस्थित करते हैं। दूसरे लोगोंका विचार है कि बातावरणकी सृष्टि करने अथवा घटनाओंकी शृंखला जोड़नेके लिए नैरेटरका रखा जाना उचित है। श्री फेलिक्स फेल्टनके शब्दोंमें—'There have been times when narrator's stock has been so low that radio-writers have resorted to contrivances of ingenuity to dispense with him. At others, they have accorded him the highest seat of honour, and regarded him as the key to radio technique' इस प्रकार नैरेटर कभी सम्मानकी दृष्टिसे देखा जाता है, कभी यह अनावश्यक समझा जाता है। इसका कारण यह है कि पहलेके अन्य नाट्य-स्वरूपोंमें इस प्रकारका पात्र नहीं था। रेडियो-नाटकोंमें इसका प्रवेश पहली बार हुआ है। इसीलिए इसके ओचित्य-अनोचित्यके संबंधमें मतभेद है। इस विषयपर श्री फेलिक्स फेल्टनका विचार उचित जँतचा है। उनके

अनुसार, स्थान-स्थानपर नरेटर बड़ा महत्वपूर्ण कार्य सम्पन्न करता है। उन्होंने चेस्टरटनकी एक कहानीके रूपांतरमे नरेटरको जान-बूझकर नहीं आने दिया है, लेकिन वे लिखते हैं कि कुछ पदितयोके नैरेसनसे रूपांतरमे चेस्टरटनकी अपनी विशेषताएँ झलक जाती। स्वयं उनके शब्दोमे—  
 ‘As an exercise in the use of radio-dialogue, I have, in the above passage, discarded the narrator entirely. But it would, in fact be a pity to do so. A few lines of narration are unobjectionable, and perform the valuable service of preserving the essential Chesterton touch’ हिंदीमे इस प्रकारके नैरेसनका एक उदाहरण—‘कहानियोके रूपांतर’ शीर्षक अध्यायके अंतर्गत ‘प्रसाद’ जी की कहानी ‘इन्द्रजाल’के रूपांतरमे देखा जा सकता है। हाँ, यह याद रखनेकी बात अवश्य है कि रेडियो-नाटकके जिस भेदकी अगले अध्यायमे ‘रेडियो-नाटक’ कहा गया है, उसमे भ्रमसक नरेटर न आये, यही अच्छा है। ऐतिहासिक तथा पौराणिक नाटकोमे वह आ भी सकता है, पर सामाजिक एवं मनोवैज्ञानिक नाटकोमे उसका प्रवेश कलात्मक नहीं समझा जाता।

नरेटर दो प्रकारके होते हैं (१) वे नरेटर, जिनके व्यक्तिगत जीवनका नाटककी घटनाओसे कोई संबंध नहीं होता। वे नाटकके क्रिया-कलापोके तटस्थ दशक एवं प्रवक्ता होते हैं। (२) वे नरेटर, जो नाटकके पात्र होते हैं, और जिनके जीवनकी घटनाएँ नाटकसे पत्यक्ष संबंध रखती हैं।

पहले प्रकारके नरेटरकी बातोसे ज्ञात होता है, जैसे वह नाटककी सभी घटनाओसे परिचित हो, जैसे वह सर्वज्ञ हो, सब रहस्योंको जानता हो। कभी-कभी वह घटनाओकी गतिमे रुकावट अवश्य डालता है, पर स्थान-स्थानपर आवश्यक प्रयोजन भी सिद्ध करता है। वह संक्षेपमे ऐसा आवश्यक विवरण देता है, जो किसी अन्य प्रकारसे नहीं दिया जा सकता, किंतु जिसका रहना अनिवार्य होता है, ताकि श्रोता घटनाक्रमको

अच्छी तरह पकड़ सके। इसका एक उदाहरण 'इन्द्रजाल' कहानीके रूपांतरमे देखिए—

बेला (दूरसे)—चकई, रात भई, अब गा तू !

कौन देशमें चकवा प्यारा गाकर उसे बुला तू !

(गीत धीमी आवाजमें पृष्ठभूमिमें चलता रहता है।)

कथाकार— उस निर्जन प्रातमे जब अधिकार खुले आकाशके नीचे खेल रहा था, तब बेला बेठी गा रही थी। पलासके छोटे-से जगलमे उसके गीत गूँज रहे थे। जैरो कमलके पास मधुकरको जानेमे कोई रोक नहीं राकता, उसी तरह गोली भी रुब माननेवाला था ? आज उसके निरीह हृदयमे सधर्पके कारण आत्मविश्वास हो गया था। अपने प्रेमके लिए, अपने वास्तविक अधिकारके लिए उसमे झगड़नेकी शक्ति आ गई थी। उगका छुरा कमरमे था, बाँसुरी हाथमे—

(बाँसुरीकी ध्वनि, बेलाके गीतके साथ। क्रमशः तेज होकर फिर मंद हो जाती है।)

कथाकार—आज प्रेमके आवेशने आवरण हटा दिया था, वे नाचने लग। आज तारोकी क्षीण ज्योतिमे हृदयसे हृदय मिले, पूर्ण आवेगमे। आज बेलाके जीवनमे यौवनका और गोलीके हृदयमे पौरुषका प्रथम उन्मेष था।

(सहसा शांति)

गोली—आह ! कौन ?

भूरे—मैं हूँ गोली ! बच गया तू ! मेरा छुरा तुझे न लगा ! मेरी बेलाको गले लगाने चला है !

बेला— तू यहाँ क्या करने आया है ?

भूरे—चुप रह बेला ।

गोली—मैं कहता हूँ भूरे, तू चला जा यहाँसे, नहीं तो तेरी जान ले लूंगा ।

इस उद्धरणसे स्पष्ट है कि बिना नैरेशनके काम नहीं चलता । इसी-  
के द्वारा आगेकी घटनाके लिए पृष्ठभूमि निर्मित कर दी गई है । इस  
सबधमे यह ध्यान रखना है कि नैरेशन आगे घटनेवाली घटनासे अधिक जोर-  
दार न हो जाय । उदाहरणके लिए, यदि यह नैरेशन दिया जाय, 'पलकोमे  
मनहर सपने लिये हुए शकुन्तला महाराज दुष्यतके सम्मुख गई, किंतु दुष्यत-  
ने उसे न पहचाना' और इसके बाद दु खिता शकुन्तलाको दिखलाया जाय,  
तो कहा जाएगा कि यहाँ नैरेशन कमजोर है । यहाँ राजसभामे राजाके  
मुखसे प्रत्याख्यानकी बात ही मार्मिक और महत्त्वपूर्ण है । उसे नैरेशनमें  
न कहकर प्रत्यक्ष रूपसे चित्रित करना ही उचित होगा ।

नैरेशनके साथमे गह भी ध्यान रखनकी बात है कि उसमे आगे या पीछे  
की घटनाओकी जावृत्ति न हो जाय । इससे नैरेशनकी निरवकता सिद्ध  
होगी । एक उदाहरण देखिए—

कथाकार—सत्यप्रकाश अब युवक था । जबतक पाँव न थे, तबतक  
अवहेलना, निरादर, भत्सना, सबकुछ सहकर घरमे रहता  
रहा । अब हाथ-पाँव हो गये, तो बधनमे बंधो रहता ?  
एक दिन वह आत्माभिमानसे प्रेरित हो चल पडा ।

ज्ञानप्रकाश (शिशु)—कहा जाते हो भैया ?

सत्यप्रकाश (युवक) जाता हूँ, कहीं नोकरी कलूँगा ।

ज्ञानप्रकाश—ग जाकर अम्मासे कहे देता हूँ ।

सत्यप्रकाश—तो फिर मैं तुमसे छिपाकर चला जाऊँगा ।

ज्ञानप्रकाश—थो चले जाओगे ? तुम्हें मेरी जरा भी मुहब्बत नहीं है ?

सत्यप्रकाश—तुम्हें छोडकर जानेकी जी नहीं चाहता जानू, लेकिन जिस  
घरमे कोई पूछनेवाला नहीं, उसमे अब नहीं रह सकूँगा ।

जबतक हाथ-पैर न थे, तबतक लाचारी थी ।

यहाँ ज्ञानप्रकाश और सत्यप्रकाशकी बातोंसे यह ज्ञात हो जाता है कि सत्यप्रकाशका घरमें कोई सम्मान नहीं था, जबतक वह शिशु था, तबतक विवश होकर घरमें रहा, पर बड़ा होनेपर घरकी अवहेलना उसके लिए अमंजूर हो उठी। 'इस प्रकार सलापमें नैरेशनकी कोई बात छूटने नहीं पाती, फलतः वह निरर्थक हो जाता है।

वह नैरेशन उचित समझा जाएगा, जो साधारण एवं गौण घटनाओंका उल्लेख कर नाटककी गतिशीलतामें सहायक होता है। श्री प्रेमचन्दकी कहानी 'लैला'के रूपांतरमें एक स्थानपर नैरेटर कहता है—'तेहरानमें घर-घर आनदोत्सव हो रहा था। शाहजादा नादिर लेलाको व्याहकर घर लाया था। अपने प्यारे शाहजादेकी शादीमें धन और समयका मुंह देसना किसीको गवारा न था। रईसोंने महफिलें सजाई, चिराग जलाये, बाजे बजवाये, गरीबोंने अपनी डफलियाँ सँभाली और सड़कोपर खुशीसे उछलते फिरे। उसी दिन संध्या-समय'—यहाँ नैरेशनमें आनदोत्सवका उल्लेख कर दिया गया है, और आगेकी इससे अधिक महत्त्वपूर्ण घटनाओंके लिए पृष्ठभूमि तैयार कर दी गई है।

नैरेशन स्थान-स्थानपर आवश्यक है, लेकिन यह उचित नहीं है कि उसका बार-बार प्रयोग कर घटनाओंकी गतिमें बाधाएँ उपस्थित की जायँ। सबसे अच्छा तो यही होता है कि नैरेशन किसी घटनाके पूर्व ही दिया जाय। उसके द्वारा, घटना-क्रममें किसी प्रकार विघ्न न डाला जाय।

किसी-किसी नाटकमें दो नैरेटरोंसे काम लिया जाता है। इसमें उचित यह होता है—कि दोनों नैरेटर दो विभिन्न विचारों एवं भावनाओंका प्रतिनिधित्व करते हों अथवा दो दलोंके हों, और वे अपने-अपने पक्ष एवं दलसे सबधिन घटनाओंका ही नैरेशन दें। उदाहरणके लिए, यदि कौरव-पाण्डव-युद्धका विवरण देना है, तो एक नैरेटर कौरव-दलकी घटनाओंको बतलाये और दूसरा पाण्डव-दलकी। लेखक चाहे तो दो नैरेटरोंको इस प्रकार रख सकता है कि श्रोताओंको पता न चले कि दो नैरेटर बोल रहे हैं। इसके

लिए उपाय है कि दोनों नैरेटर उपयुक्त दो श्रेणियोंके हों। पहला नैरेटर घटनाओंका तटस्थ दर्शक हो, और दूसरा नाटकका एक पात्र।

पद्य-नाटकोमें नैरेटरका उपयोग एक चारणके रूपमें किया जा सकता है। प्राचीनकालमें जिस प्रकार चारण युद्ध-वर्णन करते थे, उसी प्रकार नैरेटर विभिन्न घटनाओंका विवरण दे सकते हैं तथा वास्तविक घटनाओंके लिए उचित वातावरण निर्मित कर सकते हैं।

ये तो हुई पहली श्रेणीके नैरेटरकी बातें, जब हम दूसरी श्रेणीके नैरेटरके मन्त्रमें विचार करें। यह द्वितीय श्रेणीका नैरेटर नाटकका एक पात्र होता है। इसीलिए कभी-कभी उसे पहचानना कठिन होता है कि वह एक नैरेटर है। ऐसे नैरेटरको रूप सुविधाके लिए पात्र-नैरेटर कह सकते हैं। जीवन-वर्तिपर आधारित नाटकोंमें ये महत्त्वपूर्ण कार्य करते हैं। एक उदाहरण पसिद्र कथाकार मार्केट एजिलोके जीवनपर आधारित नाटक 'रंग और रूप' से देखिए। नाटक मार्केल एजिलोके ज़रिम क्षणमें प्रारम्भ होता है। एजिलो मर रहा है, और अपनी परिवारिकासे बातें कर रहा है। इन्हीं बातोंके प्रसंगमें वह अपनी जीवन-गाथा कह जाता है—वही का एक छोटा-सा अंश इस प्रकार है—

एजिलो (बृद्ध)—हा, आज मैं बहुत बेचैन हूँ। आज मेरी आँखोंके सामने मेरी समूची जिन्दगी नाच रही है। वे आदमी, जिनसे मेरी भेंट हुई थी, वे स्थान, जिन्हें मैंने देखा था, वे मूर्तियाँ और चित्र, जिन्हें मैंने बनाये थे, आज सब-कुछ मेरी आँखोंके सामने लस्जीरोकी तरह चमक रहे हैं। लगता है, जैसे इस मरनेकी घड़ीमें मैं अपनी बीती हुई जिन्दगी एक बार फिर जी रहा हूँ।

स्त्री—डाक्टरने मना किया है मार्केल, आप इतना न बोले, शांत रहें।

एजिलो (बृद्ध)—(हल्की हसी) मैं शांत रहूँ।—मुझे छोड़कर सब

चले गये । मेरे गुरु, मेरे शिक्षक लारेजो, लारेजो महान् ।  
तुमने देखा था उन्हें कभी ?

स्त्री—नहीं, मैंने तो कभी नहीं देखा था ।

एजिलो (वृद्ध)—नहीं देखा था !—कितने अच्छे थे वे । कितने प्रेमसे  
उन्होंने मुझे चित्र और मूर्तिकलाकी शिक्षा दी थी । उस  
समय मैं सोलह वर्ष का था ।

(छेनी-हथौड़ीकी आवाज)

लारेंजो—क्यों माईकेल, मूर्ति बन गई ?

एजिलो (किशोर)—जी हाँ, यह देखिए !

लारेंजो—(हल्की हँसी) जरे, तुमने तो इसके दाँत तोड़ दिये !

एजिलो (किशोर)—आपहीने तो कहा था ?

लारेंजो—कितने भोले हो तुम ?—खेर, इससे क्या हुआ, यह टूटा  
हुआ दाँत भी अच्छा ही लगता है । सचमुच तुम बड़े प्रतिभा-  
वाले हो, बहुत बड़े कलाकार होगे । म तुम्हारे पिता लुडो-  
विकोसे कहँगा कि वह तुम्हें मेरे साथ मेरे घरपर रहने द । मैं  
तुम्हें कलाओके बारेमें बहुत-सी बातें बतलाऊंगा । रहोगे  
मेरे यहाँ ?

एजिलो (किशोर)—जी हाँ ।

लारेंजो—तो, मैं आज ही तुम्हारे पितासे बात करूँगा ।

(संक्षिप्त संगीत)

(छेनी-हथौड़ीकी आवाज)

लारेंजो—क्या कर रहे हो माईकेल ?

एजिलो (किशोर)—यह, एक नई मूर्ति गढ़ रहा हूँ ।

लारेंजो—तुम्हें हमेशा किसी-न-किसी मूर्तिमें लगा देखता हूँ ।

एजिलो (किशोर)—मुझे बहुत आनंद मिलता है इसमें ! और,  
जबसे आपके यहाँ आया हूँ, तबसे यही इच्छा होती है, कि कैसे

एक ही बारमे सब कुछ सीख लूं। इतनी सुंदर मूर्तियाँ आपके बगीचेमे है कि मैं उन्हें देखता ही रह जाता हूँ।

लारेंजो—इसीलिए तो तुम्हे अपने यहाँ ले आया हूँ।

एजिलो (किशोर)—कितना खुश हूँ मैं यहाँ आकर। ऐसी सुंदर कला-कृतियाँ तो मुझे कहीं भी देखनेको नहीं मिलती।

लारेंजो—अभी तुमने सब कुछ नहीं देखा है माईकेल। मेरे कमरोमे बहुत-से ऐसे चित्र हैं, जो ससारमे ओर कहीं देखनेको नहीं मिलेंगे।

एजिलो (किशोर)—मैं उन्हें देखूँगा कैसे ?

लारेंजो—तुम्हारे-जैसे शिष्यको मैं सब कुछ दिखला दूँगा। ये लो कुजियाँ, मेरे सभी कमरोकी कुजियाँ हैं, उन्हें खोलकर जो कुछ देखना चाहो, देखना, ओर उनकी कलाको ध्यानसे समझने की कोशिश करना।

एजिलो (किशोर)—कितने अच्छे हैं आप !

(पृष्ठभूमिमें शोक संगीत)

लारेंजो—(रूँधा स्वर) मैं जा रहा हूँ माईकेल।

एजिलो (किशोर)—नहीं गुरुदेव, अभी आपसे मुझे बहुत कुछ सीखना है।

लारेंजो—तुम खुद सब कुछ सीप लोगे माईकेल। मुझे तुम्हारी प्रतिभा पर विश्वास है।

एजिलो (किशोर)—अब मुझे इतने प्रेमसे कौन सिखलाएगा।

लारेंजो—अधीर न हो माईकेल। मेरी आखिरी घड़ी इतनी जल्दी आ पहुँची। मुझे दुःख है कि तुम यहाँ दो-तीन ही साल रह सके।

एजिलो (किशोर)—लेकिन मैं अब क्या करूँगा।

लारेंजो—जो काम तुम कर रहे हो, करते जाना। मुझे विश्वास है कि तुम इसमें सफल होगे, तुम रासारके सबसे बड़े कलाकार होगे। अच्छा, एजिलो। म चला। जाह।

(शोर्क-संगीत तेज होकर फिर सब हो जाता है।)

एजिलो (वृद्ध)—(हल्की हसी)

स्त्री—बया है माईकेल एजिलो? आप इस तरह क्यों हँस रहे हैं?

एजिलो (वृद्ध)—अपनी बीती हुई जिन्दगीको एक बार फिर देखा रहा हूँ। कैसे रावलोग गप्पे जोड़ जोड़कर बने गये। मेरे शिक्षक लारेंजो गहान् मुझे अकेला छोड़कर चले गये, और मुझे फिर अपने पिताके घर लोट जाना पड़ा।

(और इसी तरह एजिलो अपनी आत्म-कथा कहता जाता है।)

आपने देखा कि यहाँ नैरेटर स्वयं वृद्ध एजिलो है, वही अपने जीवनकी घटनाओंका उल्लेख करता है, जोर विभिन्न दृश्य उसकी आखोंके सामान जाते जाते हैं। नैरेटरके इस छद्म रूपको पहचान लेना श्रोताके लिए कठिन है। ऐसे पात्र-नैरेटरकी सृष्टिमें यही लाभ है। अगर कोई नाटक किसीकी आत्म-कथाके आधारपर लिखना हो, तो उसमें उस व्यक्ति-व्यक्ति की शब्दावलिओंका भी उपयोग किया जा सकता है। ऊपरके उद्धरणमें गढ़ भी ध्यान देनेकी बात है कि छोटे छोटे तीन विभिन्न दृश्योंके बीच-बीचमें नैरेशन नहीं दिया गया। इस प्रकार नैरेशनका कम-से-कम व्यवहार हुआ है—वह भी दृश्योंके प्रारम्भ या अन्तमें।

पात्र-नैरेटरकी उपयोगिता स्पष्ट है, लेकिन राव जगह इनका नियोजन करना कठिन ही नहीं, असंभव है। हाँ, किसी दृश्यको हम पात्रविशेषकी आखोंमें देख सकते हैं, जयवा सोच सकते हैं कि वह अपेक्षित प्रसंगके तारोंमें पूरी जानकारी रखता है। विशेषता उसको नाटकमें इस प्रकार रखनेमें है कि वह तटस्थ दर्शक ही नहीं, घटनाओंमें भाग लेनेवाला भी हो। 'अहिंसाकी मूर्ति'से एक छोटा उदाहरण दिया जा रहा है। इसमें कल्पना की

गर्ज है कि स्वर्ग-लोकमें महात्मा गाँधीकी दूसरी वर्ष-गाँठ मनाई जा रही है। स्वर्ग-लोकके नर-नारी उत्सवके आयोजनमें सलग्न हैं। उसी समय चन्द्रलोकका एक मनुष्य वहाँ आ पहुँचता है। उसकी भेट स्वर्ग-लोककी एक नारी लेखासे हो जाती है। वहाँका सलाप इस प्रकार है—

लेखा—(वीणा-वादन)

पुरुष—(कुछ दूरसे) देवि ! देवि !

लेखा—कौन ?—आपने मुझे पुकारा ?

पुरुष—हाँ देवि, मैं इस लोकके लिए अपरिचित हूँ। क्या आप एक बात बतलाएंगी ?

लेखा—स्वर्ग-लोकमें किसीसे कुछ पूछनेमें आपको सकोच न होना चाहिए। कहिए, आप क्या जानना चाहते हैं ?

पुरुष—मैं देख रहा हूँ, इस लोकके प्राणी आज स्थान-स्थानपर उत्सव का आयोजन कर रहे हैं, पत्र-पुष्पोसे घर-द्वार सजा रहे हैं। आज कोई त्योहार है क्या ?

लेखा—नहीं-नहीं, त्योहार तो कल है। कल सध्या समय महात्मा गाँधीजीकी दूसरी वर्ष-गाँठ मनाई जाएगी। वे कलके ही दिन हमारे लोकमें आये थे।

पुरुष—और आज ?

लेखा—उसी उत्सवकी तैयारी हो रही है।

पुरुष—लेकिन ये महात्मा गाँधी हैं कौन ?

लेखा—(आश्चर्यसे) आप महात्मा गाँधीको नहीं जानते ?

पुरुष—जी नहीं, मैं आज ही चन्द्रलोकसे आ रहा हूँ।

लेखा—इसीलिए आप नहीं जानते। पृथ्वीपर तो कोई ऐसा प्राणी नहीं, जो महात्मा गाँधीको न जानता हो।

पुरुष—क्या आप मुझे उनका परिचय देंगी ?

लेखा—अवश्य ! इतनी महान् आत्मा स्वर्ग-लोकमें कभी-कभी ही आती है। महात्मा गाँधी सत्यके साक्षात् अवतार हैं, त्याग

और तपस्याके दूत ह, प्रेम जोर करुणाके प्रचारक है, अहिंसाकी मूर्ति है।

और, इस प्रकार लेखा महात्मा गाँधीका जीवन-परिचय देना शुरू करती है। वह भी एक प्रकारसे पात्र-नैरेटर ही है। चूँकि यह नाटक बच्चों-के कार्यक्रमके लिए लिखा गया था, नाटकमे बच्चोंकी अभिज्ञताका प्रति-निधित्व करनेवाला कोई पात्र होना चाहिए था। इसीलिए पुरुषको महात्मा गाँधीके जीवनसे पूर्णतः अभिज्ञ रखा गया है।

इसी प्रकारसे नैरेटर विभिन्न नाटकमे विभिन्न रूप धारण करके आता है। छद्म-वेषमें रहनेपर वह कुछ नवीन-जैसा लगता है। 'उत्तरा और द्रौपदी' नाटकमे मैंने इतिहासको नैरेटर बनाया था। प्रारम्भकी कुछ पवित्रियाँ इस तरह हैं—

(पुस्तकके पन्ने उलटनेकी आवाज)

नारी—इतिहास। —इतिहास।

इतिहास—कौन हो तुम ?

नारी—मैं हूँ नारी।

इतिहास—क्या चाहिए तुम्हें ?

नारी—मैं तुमसे कुछ सुनने आयी हूँ इतिहास। तुम अनन्त कालसे ससारकी गाथा लिखते आ रहे हो। तुमने जीवनके अनेक उत्थान-पतन देखे हैं, ध्वंस और निर्माण देखे हैं। क्या तुम मेरी गौरव-गाथा सुनाओगे ?

इतिहास—गौरव-गाथा सुनोगी ?

नारी—हाँ इतिहास, मैं अपने अतीतके गौरवपूर्ण जीवनसे प्रेरणा ग्रहण करना चाहती हूँ, जिससे भविष्यका सुंदर निर्माण कर सकूँ। इसके बाद इतिहास नारीकी गौरव-गाथा सुनाता है। वह स्पष्ट ही एक नैरेटर है, पर उसका नाम बदला हुआ है। ऐसे नैरेटरोंमे सामान्य नैरेटरों (स्त्री-स्वर, पुष्प-स्वर, वाचक, वाचिका आदि) की अपेक्षा अधिक मनोरंजकता होती है।

जब हम नरेशनकी भाषा-शैलीके बारेमें विचार करे। नरेशनकी समची शक्ति उसकी भाषा-शैलीपर ही निर्भर है। इसके लिए सबसे पहले तो हमें यह याद रखना चाहिए कि रेडियोके नरेशन और कहानी-उपन्यासोंके नरेशन (कथा-लेखक जो कुछ अपनी ओरसे कहता है, वह नरेशन ही तो है) में काफी अंतर है। कहानी-उपन्यास पढ़नेके लिए लिखे जाते हैं, रेडियो-नरेशन सुननेके लिए। और, जैसा कि हम देख चुके हैं, पढ़ने और सुननेकी चीजोंमें बहुत अंतर है। मन-ही-मन किसी उद्धरणको हम सरलतासे पढ़ सकते हैं, पर उसे बोलकर सुनानेमें कठिनाई हो सकती है। इसलिए शब्दोंका सयोजन इस प्रकार होना चाहिए कि अभिनेताओंको उन्हें बोलनेमें कठिनाईका अनुभव न हो। उदाहरणके लिए यदि किसीको कहना पड़े—‘यह बात तो पहलेसे कही ही हुई है’, तो वह अंतिम चार शब्दोंको सरलतासे नहीं कह सकेगा। यद्यपि यहाँ कोई कठिन शब्द नहीं है, पर शब्दोंका सयोजन ठीक ढंगसे नहीं हुआ है।

अभिनेता किसी नरेशनको सरलतासे पढ़ सके, इसके लिए यह भी आवश्यक है कि विराम आदि चिह्नोंपर पूरा ध्यान रखा जाय, वाक्य सरल हो और उनमें ऐसे स्थल हों, जहाँ अभिनेता तनिक रुककर सांस ले सके।

इसी प्रकार वाक्योंके सयोजनपर भी ध्यान देना चाहिए। वाक्योंका सगठन इस प्रकारका होना चाहिए कि उनका अर्थ एक बार सुननेपर समझमें आ जाय। चूँकि श्रोता पाठककी तरह किसी पुस्तकके पिछले पृष्ठोंको फिरसे नहीं देख सकता, किसी बातको दुहराकर नहीं सुन सकता, यह जरूरी है कि रेडियो-लेखक वाक्योंके सगठनपर ध्यान दे। इस दृष्टिकोणसे सरल वाक्योंका बड़ा महत्त्व है। श्रोताओंकी सुविधाकी दृष्टिसे अनेकार्थ शब्दोंसे भी बचना जरूरी है। अनेकार्थ शब्दोंके प्रयोगसे अर्थ समझनेमें कुछ कठिनाई हो सकती है। उद्धरण-चिह्नोंका प्रयोग भी अर्थ समझनेमें बाधक होता है।

एक प्रश्न अवश्य है कि नरेशनके वाक्य कितने बड़े-बड़े हों? यह वातावरणपर निर्भर है। भावोंके अनुरूप वाक्य बड़े और छोटे सब

प्रकारके हो सकते हैं। जैसे, कहीं कहनाका वातावरण है, तो वहाँ वाक्य मद गतिसे चलनेवाले कुछ लंबे-लंबे हो सकते हैं, पर जहाँ युद्ध, शक्ति और प्रगतिकी व्यंजना करनी है, वहाँ नरेशन बहुत छोटे-छोटे होंगे, वाक्य भी छोटे और तेज गतिसे चलनेवाले होंगे। उदाहरण 'रेडियो-रूपक' अध्यायमें दी गई 'अहिंसाकी मूर्ति' से उद्धृत अंशों देता जा सकता है। वहाँ घटनाओंमें गति है, इसलिए वहाँके नरेशन और वाक्य बहुत छोटे-छोटे हैं।

वाक्य छोटे-छोटे ही हों, यह कोई आवश्यक नहीं, लेकिन इस बातपर ध्यान देना आवश्यक है कि नरेशनमें भाषाकी सजावटके लिए स्थान नहीं है। हमें कम-से-कम शब्दोंमें अपनी बातें कहनी हैं। यदि हम अलंकृत भाषा लिखकर श्रोताओंके मनको मग्न करना चाहते हैं, तो यह हमारी भूल है। ऐसा करके हम आगे जोर पीछे नी घटनाओंकी गतिमें बाधा उपस्थित करते हैं। एक उदाहरण द्वारा बात आसानीसे समझी जा सकेगी —

### (पृष्ठभूमिमें शोक-संगीत)

आदित्य—( रुक-रुककर, धीरे-धीरे ) अब मुझे सन्तोष हो गया  
करुणा ! इस बच्चेकी ओरसे अब मुझे कोई शंका नहीं है।  
मैं इसे कुशल हाथोंमें छोड़ रहा हूँ (खाँसी) अब मैं सुखसे मर  
सकता हूँ ! आह ! (खाँसी) आह !

करुणा—नाथ !

आदित्य—क-रु-णा ( खाँसी समाप्त )

(शोक-संगीत तेज होकर समाप्त हो जाता है)

नैरेटर—सात वर्ष बीत गये।

स्त्री—वह नजी, कुछ दूध मुझे दीजिएगा ?

करुणा—नुसहारी ही चीज तो है, खुशीसे ले जाना।

यहाँ नरेशन केवल एक पंक्ति है। इसी नाटकमें यह नैरेटर अगली बार कहता है—'कुछ वर्ष और बीत गये। प्रकाश कालेजमें पहुँच गया।' इन स्थलोंपर भाषा-सौंदर्य दिखलानेके लिए अवकाश नहीं है। मान

लीजिए, कोई कहे—‘समय रुकता नहीं, बढता जाता है। प्रहर दिन और रातमे बदल जाते हैं, दिन और रात महीने बन जाते हैं, ओर महीने “वर्ष” भी छोटी सज्ञापे सिगट जाते हैं। इसी तरह सात वर्ष बीत गये।’ इसके साथ ही नैरेशनमे यह भी कहा जा सकता था कि समय किस प्रकार दुःख को भूल जानेमे सहायक होता है, किस प्रकार समयके साथ मनुष्यकी मनो-वृत्तिया बदल जाती हैं, और किस प्रकार ये बात कष्टनाके जीवनके लिए भी सत्य सिद्ध हुई। लेकिन इन बड़े नैरेशनको कोई उपयोग नहीं। ये केवल घटनाओकी गतिमे विघ्न ही उत्पन्न करते हैं। जहाँ एक पक्ति ही लिखनेसे काम हो जाय, वहाँ अनेक पक्तियाँ लिखना शब्दोका अपव्यय करना होगा। लियोनेल गैमलिन के शब्दोमे—‘The art of writing a good radio script, indeed, often lies in knowing what *not* to say. There is no room for any phrase, even in the lightest conversational passage, which does not play an active part in the forward march of the programme. Words in the radio have to work their passage, and one has often got to do the office of three or four. There is certainly no room for the merely decorative.’ ये बातें केवल नैरेशनके लिए ही नहीं, बरिफ सलाहोके लिए भी सही हैं।

### ध्वनि-प्रभाव

ध्वनि-प्रभावका तात्पर्य हास्य, रुदन, वर्षा, बादल, टेलीफोन, रेलगाडी, मोटर, बडूक, मशीनगन आदिकी ध्वनियोसे है, जिनका व्यवहार रेडियो-नाटक प्रसारित करते समय किया जाता है। प्रत्येक रेडियो-स्टेशनमे ऐसे ध्वनि-प्रभावोके रिकार्ड रखे जाते हैं। कुछ ध्वनि-प्रभाव प्रसारणके समय स्टूडियोमे ही उत्पन्न किये जाते हैं। नाटक-लेखकका इन बातोसे कोई विशेष संबंध नहीं। उसे केवल उचित स्थलपर उचित ध्वनि-

प्रभावका निर्देश कर देना पड़ता है। हाँ, उसे इस बातपर अवश्य ध्यान रखना चाहिए कि असंभव ध्वनि-प्रभावोका प्रयोग न हो जाय।

परिपार्श्व-निर्माणमे ध्वनि-प्रभावोसे बहुत सहायता मिलती है। रग-मच-नाटकमे यवनिर्माणपर अंकित दृश्यादि परिपार्श्वका काम करते हैं, पर रेडियो-नाटकमे वैसे कोई परिपार्श्व नहीं होता। रेडियो-नाटकमे ध्वनि-प्रभाव ही यह काम करते हैं। उनसे दृश्योमे एक प्रकारकी घनता आती है, जिससे ज्ञात होता है कि पात्रोका अभिनय शून्यमे न होकर एक ठोस पृष्ठभूमिपर हो रहा है।

वातावरण-निर्माणके लिए ध्वनि-प्रभावोका बड़ा महत्त्व है। रेडियो-नाटकमे आँखोके सामने कोई प्रत्यक्ष चित्र नहीं आता, केवल ध्वनियो और शब्दोके द्वारा मानस-चित्र बनते हैं। इस चित्र-निर्माणमे नाटककारकी चित्र-प्रधान शब्द एवं ध्वनि-योजना तो काम करती ही है, श्रोताकी कल्पना-शक्तिको भी श्रम करना पड़ता है। रगमच तथा फिल्म-नाटक वातावरण एवं परिस्थितिका पूर्ण चित्र स्वतः हीन देते हैं, दर्शककी कल्पना-शक्तिको स्वयं कोई चित्र-निर्माण नहीं करना पड़ता। लेकिन रेडियो-नाटक श्रोताकी भावना एवं कल्पना-शक्तिको उत्तेजित करता है। यहाँ केवल टेलीफोनकी घटी बजती है, कागज ही खड़खड़ाहट होती है, जीर आफिसका एक चित्र श्रोताके मानस-पटपर खिच जाता है। इसीलिए रेडियो-नाटककी कलाको संकेतकी कला कहा जाता है। किसी ध्वनि-प्रभावके संकेत मानसे उचित वातावरणका निर्माण हो जाता है। विभिन्न अध्यायोमे दिये गये उद्धरणोसे यह बात स्पष्ट हो जाएगी। ध्वनियोके प्रयोगसे घटनाओकी गतिशीलता किस प्रकार व्यक्त की जा सकती है, इसका उदाहरण 'रेडियो-रूपक'के प्रसंगमे 'अहिंसाकी मूर्ति' नाटकसे दिया गया है।

अनेक स्थलोपर ध्वनि-प्रभाव अपनेमे पूर्ण एवं स्पष्ट नहीं होते। जैसे, गिलासमे पानी ढालनेकी आवाज सुनाई देनेपर भी यह नहीं मालूम होता कि यह पानी है, शराब है अथवा दवा है। इसी प्रकार ध्वनिसे दिशा

भी नहीं सूचित होनी। किसी मोटरकी आवाज सुनाई पड़नेपर भी यह ज्ञात नहीं होता कि वह किस दिशासे आ रही है। आवश्यक होनेपर सलाहमे उसका निर्देश करना पड़ता है।

ध्वनि-प्रभावको सञ्चयमे सबसे पहली बात यह है कि उनका व्यवहार कम-से-कम किया जाय। जैसा ऊपर कहा गया, रेडियो-नाटककी कला सकेतकी कला है। इसलिए उसमे केवल सकेत ही देना चाहिए, पूर्ण विवरण देनेका प्रयत्न करना उचित नहीं। नाटककारकी कुशलता कम-से-कम, किन्तु प्रभावशाली ध्वनि-प्रभावके चुनावमें है। किसी आफिसके वातावरण-निर्माणके सञ्चयमे ऊपर एक निर्देश हुआ है।

एक ही ध्वनि-प्रभावका बार-बार व्यवहार करना श्रोताओके लिए बहुत अशुचिकर होगा। जितनी बार कोई पात्र घटनास्थलपर जाए और वहासे लौटे, उतनी बार उसके पेटोकी आवाज और दरवाजोको खोलने-बंद करनेको ध्वनि जञ्जी नहीं लगेगी। ऐसे ध्वनि-प्रभाव प्रभावशाली नहीं हो सकेंगे। इसीलिए कहा जाता है कि ध्वनि-प्रभावका व्यवहार कम-से-कम किया जाय। फेलिक्स फेल्टनका कहना उचित ही है कि ध्वनि-प्रभाव जितने कम रहेंगे, उतने ही अधिक प्रभावोत्पादक होंगे। स्वयं उसके शब्दोमे, 'Effects should be effective, and the less they are used, the more effective they are'

यदि किसी स्थलपर अनेक ध्वनि-प्रभावोको काममे लाना अनिवार्य हो, तो एक-एक ध्वनि-प्रभावका बारी-बारीसे व्यवहार करना चाहिए। एक ही बार कई ध्वनि-प्रभावोको काममे लानेसे कोलहल मच जाएगा और उससे कोई निश्चित प्रभाव उत्पन्न नहीं हो सकेगा।

कुछ लोग समझते हैं कि चूंकि ध्वनि-प्रभाव केवल रेडियो-नाटकोमे ही होते हैं, वे रेडियो-नाटककी अपनी चीज हैं और उनका अविक-से-अधिक उपयोग किया जाना चाहिए। फल यह होता है कि कुछ नाटक केवल ध्वनि-प्रभावोके लिए ही लिखे जाते हैं। यह उचित नहीं है। ध्वनि-प्रभाव तो

केवल साधन है, साध्य है नाटक-द्वारा श्रोताओंको प्रभावित करना। इसीलिए ध्वनि-प्रभावोंका व्यवहार वहीं तक होना चाहिए, जहाँ तक वे रेडियो-नाटकके प्रभावमें सहायक हो सकें।

कुछ रेडियो-स्टेशनोंमें किसी एक नाटकके लिए जो ध्वनि-प्रभाव बनाये, दूसरे नाटकमें उन्हीका बार-बार उपयोग किया जाता है। श्रोताओंके लिए जैसे ध्वनि-प्रभाव नवीन एवं प्रभावोत्पादक नहीं रह जाते। होना यह चाहिए कि विशेष नाटकके लिए विशेष ध्वनि-प्रभावोंका ही उपयोग हो।

लुई मेकनीसके अनुसार, ध्वनि-प्रभावोंके सबधमें, अतमें, यही कहा जा सकता है कि इनका व्यवहार तभी करना चाहिए, जब ये नाटकको प्रभावोत्पादक बना सकें और व्यावहारिक हों—'In general, a radio writer should only ask for effects when they are (a) practicable, (b) an asset to his story. They must not be overused or indulged in for their own sake'

### संगीत

संगीतसे तात्पर्य वाद्य-संगीतसे है। यह प्राचीन कालसे ही नाट्य-कला का एक आवश्यक अंग रहा है। संगीत स्वयं एक उल्लित कला है, और इसके प्रभावकी तीव्रता सभी कलाओंसे अधिक है, इसे कोई अस्वीकार नहीं करता। रेडियो-नाटकका तो यह एक प्रमुख अंग है।

रेडियो-नाटकमें संगीतका व्यवहार दो प्रकारसे किया जाता है—  
(१) स्वतंत्र रूपसे और (२) सहायकी पृष्ठभूमिके रूपमें।

संगीतका स्वतंत्र रूपसे व्यवहार नाटकके प्रारम्भ और अन्तमें होता है। नाटकके प्रारम्भमें आनेवाला संगीत नाटककी भावात्मक विषय-वस्तु (theme) का प्रतीक होता है, और वह आगेकी घटनाओंके लिए वातावरण निर्मित करता है। प्रारम्भका आकर्षक संगीत नाटकके प्रति श्रोताओं-

की उत्सुकता जगा सकता है। अतः सगीत नाटककी समाप्तिकी सूचना देता है। उससे नाटककी पूर्णताका बोध होता है। सगीतके द्वारा दृश्य-परिवर्तन किया जा सकता है। रगमचपर दृश्य-परिवर्तनके लिए पद होते हैं, पर रेडियो-नाटकमें दृश्यके अन्तमें सगीत दे दिया जाता है, और दृश्य परिवर्तित हो जाता है। फिर कथनोपकथन तथा ध्वनि-पभावके द्वारा नया दृश्य उपस्थित किया जाता है। दृश्य-परिवर्तनके लिए रेडियो-नाटकमें एक और उपकरण है—शांति। दो दृश्योंके बीचमें कुछ सेकंडोंके लिए शांति रहने दी जाती है, जिससे दृश्य परिवर्तित समझा जाता है।

एक दूसरे प्रयोजनके लिए भी सगीतका स्वतंत्र रूपसे व्यवहार किया जाता है। वह है घटनाओंकी श्रृंखलाएँ जोड़ना और गति सूचित करना। अगर दृश्य कहीं बड़ी शीघ्रतासे बदलते हो, तो वाद्य-सगीत-द्वारा इसकी व्यवस्था की जा सकती है। 'कहानियोंके रेडियो-रूपांतर'के प्रसंगमें इस तरह का एक उदाहरण 'गोटेकी टोपी'के रूपांतरसे उद्धृत अंशमें आया है। सगीत-द्वारा गति किस प्रकार सूचित की जाती है, इसका उदाहरण 'वे अभी भी वहाँ हैं'के प्रारम्भिक अंशमें देखिए।

दृश्य-परिवर्तनका सगीत बहुत मक्षिप्त होना चाहिए, जिससे नाटककी गतिमें किसी प्रकारकी बाधा न उपस्थित हो। साथ ही नाटक तथा उसके दृश्योंमें अभिव्यक्त भावनाओंके साथ उसका पूर्ण सामंजस्य होना चाहिए।

स्थान-स्थानपर प्रतीकात्मक सगीतका भी उपयोग किया जा सकता है। प्रतीकात्मक सगीतसे तात्पर्य है उस सगीतसे, जो किसी विशेष भावना, विशेष व्यक्ति अथवा विशेष स्थानको सूचित कर सके। 'नोआखा-ली-यात्रा' काव्य-रूपकमें 'रघुपति राघव राजा राम'की धुन द्वारा विभिन्न स्थानोंपर महात्मा गाँधीकी उपस्थिति सूचित की गई थी।

पृष्ठभूमि सगीतसे अनेक प्रयोजन सिद्ध किये जाते हैं। सगीतमें भावोद्दीपनकी अद्भुत शक्ति है। सलापके पीछे भावानुरूप सगीतकी योजना करके सलापके प्रभावको तीव्र बनाया जा सकता है। पर उचित स्थल-

पर उचित संगीतके व्यवहार-द्वारा ही यह कार्य सभ्य है। कण्ठ-स्थलपर कण्ठा-व्यञ्जक संगीत ही प्रभावोत्पादक होगा। भावोद्दीपनके साथ-साथ भाव-परिवर्तनका काम भी संगीतके-द्वारा किया जाता है। अगर पात्रके हृदयमें एक भावके बाद दूसरे प्रकारका भाव आ रहा हो, तो संगीतके प्रकार-में परिवर्तन करके इसे व्यजित किया जा सकता है। यदि किसी पात्रके मनमें दो भाननाओका राधर्प चल रहा हो, तो संगीत-द्वारा इसे सूचित किया जा सकता है।

ध्वनि-प्रभावकी भाँति वातावरण-निर्माणके लिए भी संगीतका उपयोग होता है। यदि कोई आनन्दपूर्ण प्रसंग चल रहा हो, प्राकृतिक सौंदर्यका दृश्य उपस्थित किया जा रहा हो, तो पृष्ठभूमि-संगीत उचित वातावरण का निर्माणकर उन प्रसंगोंको सजीव बना देता है।

पृष्ठभूमि-संगीत-द्वारा वातावरणका निर्माण तो होता ही है, नीरस प्रसंगोंको मरस बनाया जा सकता है। इसका एक उदाहरण 'मिथिला' रूपकसे देखिए—

(पृष्ठभूमिमें शास्त्रीय वाद्य-संगीत)

पुरुष—मिथिला गीतोंका देश है।

स्त्री—योग कहते भी हैं—'तिरहुति गीत बडए अनुराग।'

पुरुष—संगीतकी साधनामें मिथिलाकी संगीत-प्रिय जनताके हृदयका स्पन्दन है।

स्त्री—उसमें स्त्रियोंने योग दिया है।

पुरुष—पुरुषोंने भी।

स्त्री—हिंदुओंने भी स्वर-सजान किया है।

पुरुष—मुसलमानोंने भी।

स्त्री—दोनों मिलकर संगीतकी साधना करते आ रहे हैं।

(शास्त्रीयसंगीत तेज होकर धीरे-धीरे मब हो जाता है, तब धीरे-धीरे लोकगीतकी धुन प्रारंभ होती है, जो पृष्ठभूमिमें चलती रहती है।)

**पुरुष**—परपरासे आती हुई लोकगीतोंकी मधुर रागिनी भी उसके मनको प्रमुदित करती रहती है।

**स्त्री**—गीतोंकी यह धारा निश्चल मानव-हृदयसे निकलकर युगोसे मिलेयलाकी धरतीपर प्रवाहित हो रही है।

**पुरुष**—गियिलाके इन लोकगीतोंमें बड़ी मार्मिकता है।

**स्त्री**—इनमें जीवनकी सब प्रकारकी भावनाएँ व्यक्त हुई हैं। इनकी रागिनीमें आँखोंके आँसू मुस्काते हैं, इनकी तानोंमें आनंदकी गूँज सुनाई पड़ती है।

ओर, इस प्रकार संगीतकी पृष्ठभूमिपर नैरेशन चलता रहता है।

भावावेश और भावावेशके कार्योंकी व्यंजना पृष्ठभूमि-संगीत-द्वारा बड़ी अच्छी तरह होती है। उदाहरणके लिए, यदि कोई भावावेशमें किसीको खोज रहा हो, दौड़ता हो, रुक जाता हो, फिर दौड़ता हो, तो इन सभी कार्योंको संगीत सूचित कर सकता है। इससे गतिकी अभिव्यक्ति तो होती ही है, पात्रोंकी मनोदशाका भी परिचय मिलता है।

कभी-कभी ध्वनि-प्रभावोंके साथ पृष्ठभूमि-संगीतकी योजना करके तीव्र प्रभाव उत्पन्न किया जाता है। युद्ध अथवा आँवी-तूफानके ध्वनि-प्रभावोंके साथ उन्हें प्रभावशाली बनानेवाला संगीत भी दिया जाता है।

जो नाटक किसी संगीतज्ञके जीवनपर आधारित होते हैं, उनके लिए तो संगीत एक अनिवार्य अंग हो जाता है। पर वैसे नाटकोंमें संगीतकी सीमा पर ध्यान देना चाहिए, नाटकपर संगीत इस प्रकार न छा जाय कि समूची नाटकीयता ही समाप्त हो जाय।

संगीतके व्यवहारसे ऐतिहासिक कालकी भी सूचना मिलती है। प्रत्येक युगका अपना विशेष संगीत होता है। आधुनिक युद्ध-संगीत प्राचीन युद्ध-संगीतसे सर्वथा भिन्न है। इस प्रकार संगीत-द्वारा विशेष ऐतिहासिक कालों को केत किया जा सकता है।

इनके अतिरिक्त संगीत और कौन-से प्रयोजन भिन्न कर सकता है, यह हम 'रेडियो-नाटक' को माँ और सभायाँ' शीघ्र जग्यायके अतर्गत देख चुके हैं ।

संगीतकी योजना तो प्रस्तुतकर्ता ( Producers ) ही करते हैं, लेखक केवल संगीतके म्यलका निर्देश करता है । हाँ, लेखकको नाटक लिखते समय अपनी कल्पना और अनुभवके बलपर यह सोच लेना चाहिए कि संगीत कहाँ अनिवार्य और प्रभावशाली होगा। संगीतके-द्वारा वह जो प्रयोजन सिद्ध करना चाहता हो, उसका उल्लेख उसे उचित रजानपर कर देना चाहिए ।

संगीत रेडियो-नाटकका बहुत महत्त्वपूर्ण साधन है, पर इसका उपयोग बहुत सोच-समझकर और उचित स्थानोंपर ही होना चाहिए । लुई मेफनीस-ने ध्वनि-प्रभावकी ही तरह संगीतके विषयमें कहा है कि जहाँ तक संगीत नाटकके प्रयोजनको सिद्ध कर सके वहीं तक उसका उपयोग होना चाहिए, कहीं ऐसा न हो कि वही प्रधान हो जाय, और नाटको संगीत-सम्मेलनमें बदल दे । स्वयं उसके शब्दोंमें—'The music, though much more conspicuous, must still be strictly functional, subordinated to the dramatic purpose of the whole, the music must not attempt to usurp the primary role and turn the whole thing into a concert'

## रेडियो-नाटकके प्रकार

रेडियोसे प्रसारित होनेवाले नाटक अनेक प्रकारके होते हैं। विषय-वस्तुके अनुसार तो उनके भेदोंकी संख्या अगणित हो जाएगी, जिनसे हमारा यहाँ कोई प्रयोजन नहीं है। शिर्षकी दृष्टिसे विचार करे, तो रेडियो-नाटकके सात भेद हमारे सामने आएँगे—

१—नाटक, २—रूपक, ३—रूपांतर, ४—फैंटेसी, ५—मोनोलॉग, ६—संगीत-रूपक, आर ७—झलकियाँ।

रेडियो-नाटकके ये सभी रूप गद्यमे भी होते हैं, पद्यमे भी। कुछ नाटकोंमे गद्य और पद्य दोनोंका सम्मिश्रित उपयोग किया जाता है। इन सभी रूपोंपर अलग-अलग विचार करना उचित होगा।

### रेडियो-नाटक

‘रेडियो-नाटक’ शीर्षक तो बहुत व्यापक है। इसके अंतर्गत, जैसा अभी ऊपर कहा गया, रेडियो-नाटकके सभी प्रकार चले आते हैं, लेकिन यहाँ हम केवल उन्हीं रचनाओंके सबसे विचार करेंगे, जिन्हें ‘रेडियो-रूपक’, ‘रेडियो-फैंटेसी’ आदि नाम न देकर ‘रेडियो-नाटक’ ही कहा जाता है। रूपक, फैंटेसी आदिकी विशेषताएँ समझ लेनेके बाद स्वतः ज्ञात हो जाएगी कि ‘रेडियो-नाटक’से क्या तात्पर्य है। ऐसे नाटक रंगमंचके नाटकोंसे बहुत समानता रखते हुए भी मात्र श्रव्य होते हैं। यह सभव है कि इस संबंध-में जो बातें कही जायँ, वे रेडियो-नाटकके दूसरे प्रकारोंके लिए भी सही हों।

सबसे पहले हम रेडियो-नाटककी विषय-वस्तुके सबसे विचार करेंगे। पहला प्रश्न जो किसी नाटककारके मनमें उठता है, वह यह कि वह अपने नाटकमें क्या लिखे, किस विषयपर लिखे, कैसे लिखे, यह तो बादका

प्रश्न है। इस प्रश्नके उत्तरमें कहा जा सकता है कि रेडियो-नाटककारके लिए विषयका कोई बंधन नहीं है, वह मानव-जीवन और जगत्से सबवित किनी भी विषयको अपने नाटकका आधार बना सकता है, फिर भी उसे कुछ बातोंपर अवश्य ध्यान देना पड़ेगा। पहली बात तो उसे यह समझनी होगी कि रेडियो-नाटक विभिन्न रुचियोंके लोग सुनते हैं। यदि रंगमंचपर कोई धार्मिक लीला हो रही है, तो उसे देखने केवल धार्मिक प्रयुक्तिके ही लोग जाएँगे, लेकिन रेडियो-नाटक सुननेवाले व्यक्ति घर बैठे ही नाटक सुनते हैं, और यदि नाटक उनकी रुचिके अनुकूल न हुआ, तो वे रेडियो-सेट शीघ्र ही बद कर देगे। अतः यदि रेडियो-नाटककार चाहता है कि अधिक-से-अधिक व्यक्ति उसका नाटक सुने, तो उसे अपनी विषय-वस्तु ऐसी रखनी पड़ेगी, जो विश्वजनीन हो, जो किसी दल, जाति, धर्म आदिके सीमित तबन्धनोंमें ही न घिरी हो। यदि वह मूल मानवीय राग-विरागोंको अपने नाटकका विषय बनाये, तो वह सफल हो सकता है। उदाहरणके लिए, यदि वह दिखलाये कि किस प्रकार मनुष्यके हृदयमें कर्तव्य और भावनाका संघर्ष होता है, किस प्रकार मनुष्यके हृदयमें प्रेम, घृणा, ईर्ष्या आदिकी भावनाएँ उठती हैं, तो वह अपने नाटकको अधिक-से-अधिक व्यक्तियों तक पहुँचा सकेगा। इसके लिए वह अपनी कथा इतिहास, पुराण अथवा वर्तमान सामाजिक जीवन, कहींसे ले सकता है।

इसके अतिरिक्त रेडियो-नाटककार उन समस्याओंको भी अपना विषय बना सकता है, जिनमें अधिक लोगोंकी दिलचस्पी है। युद्ध, वर्तमान सामाजिक कुरीतियों आदिपर भी बड़े तबन्धन नाटक लिखे जा सकते हैं, लेकिन यहाँ भी यह याद रखना होगा कि ऐसे नाटकोंमें भी जबतक मनुष्यके राग-विरागोंका जकन न होगा, तबतक वे लोगोंके मर्मको न छू सकेंगे। मनुष्यके राग-विरागोंकी सूक्ष्म तरंगोंको पकड़ना कविका ही काम है। इसीलिए लुई मैकनीसने कहा है कि रेडियो-नाटक लिखनेके लिए कविकी दृष्टि चाहिए—'For man, we should always

member, is both poetic Poetry, in this sense at least, is more primitive than prose, it was easier on the ear and less strain upon the mind That is why radio drama—not because the medium is new but because of its primitive audience—might reasonably be expected to demand a poet's approach And poets on the whole do seem more at home on the air than novelists, say, or essayists'

मानवीय अनुभूतियाँ और मानवीय भावनाएँ ही नाटककी विषय-वस्तु बनाई जायें, पर नाटकमें उन्हें इस प्रकार रखा जाय कि वह कुछ असाधारण-सा लगे। हम जानते हैं कि जिन विषयोंसे हम बहुत अधिक परिचित हो जाते हैं, उनकी नवीनता समाप्त हो जाती है, फलतः वे हमारा ध्यान आकृष्ट नहीं करती। यही बात नाटकके विषयोंके साथ भी है। हम प्रतिपक्ष कोई नई चीज चाहते हैं। जो नाटक हमारी इस आकांक्षाको तृप्त करेगा, वही सफल होगा। इसके लिए आवश्यक है कि नाटककार सामान्य विषय-वस्तुको भी असामान्य परिस्थितियोंमें रखकर उपस्थित करे।

चूँकि हम लोगोंके यहाँ जो नाटक लिखे जाएँगे, उनका उपयोग ऑल इंडिया रेडियोमें ही होगा, नाटककारको जाल इंडिया रेडियोकी नीतिसे परिचित होना चाहिए। ऐसे विषयोंसे भरसक बचनेका प्रयत्न करना चाहिए, जिनके सबधमें वाद-विवाद हो अथवा जिनसे किसी मत, वर्ग, सम्प्रदाय या दलका विरोध होता हो। अश्लील एवं भारतीय सस्कृतिकी विरोधी विषय-वस्तुको भी यहाँ प्रश्रय नहीं दिया जाता। ऑल इंडिया रेडियोकी नीतिसे संबंधित एक और बात यही कह दी जाय। ऑल इंडिया रेडियो द्वारा किसी कपनी, समिति, पेटेंट सामान आदिका प्रचार नहीं किया जाता। अतः ऑल इंडिया रेडियोके लिए लिखित नाटकोंमें 'लोडर' 'पिटू होटल', 'पनामा ब्लेड'—जैसे नामोंको नहीं आने देना चाहिए। इनके स्थानपर कल्पित नामोंका सहारा लेना चाहिए।

सफल रेडियो-नाटक की पहली आवश्यकता है एक अच्छी कहानी। जातक कथानक सशक्त न होगा, तबतक नाटक श्रोताओं को प्रभावित न कर सकेगा। सशक्त कथानक का तात्पर्य ऐसे कथानक है, जो श्रोताओं की जिज्ञासा अतन्त्रक जगाये रखा सके। यह कलाकार की प्रतिभा पर निर्भर है कि वह कैसे कथानक का निर्माण करता है। इसके लिए कोई एक नियम नहीं दिया जा सकता। नाटककार को ध्यान इसी बात पर रखना है कि नाटक का घटनाक्रम सुमन्य हो, उसमें कहीं ढीलापन न हो। उपन्यास, कहानियों और रंगमंच-नाटकों में कुछ ढीलापन रहे, तब भी काम चल सकता है, पर रेडियो-नाटक में नहीं। इसकी अवधि सीमित होती है, मात्र अदृश्य होते हैं, इसलिए इसका कथानक इतना शृङ्खलाबद्ध होना चाहिए कि इसका प्रभाव तीव्र की तरह हो। कथानक का एक केन्द्रबिन्दु होना चाहिए, जो श्रोताओं के मर्म पर आपात कर सके। यह तभी संभव है, जब घटनाएँ धीरे-धीरे न बिखरे, सीधी गति में चले, स्पष्ट शब्दों में, रेडियो-नाटक में अप्रासंगिक कथानक एवं घटनाओं के लिए कोई स्थान नहीं है। इसमें कोई भी घटना ऐसी न आनी चाहिए, जो मूल घटना की गतिको आगे न बढ़ाये, उसकी सहायता न करे। हमें यह हमेशा याद रखना है कि रेडियो-नाटक की कला गतिशीलता की कला है, गति ही इसका प्राण है। दृश्य-नाटकों में स्थिर एवं गतिहीन उपकरणों से भी काम चल जा सकता है, क्योंकि अपनी आँखों से हम उन्हें देखते रहते हैं, पर रेडियो-नाटक में इनका कोई महत्त्व नहीं है। नाटक में गत्यात्मकता का यह गुण तभी आ सकता है, जब छोटे-छोटे और गतिशील दृश्यों का नियोजन किया जाय।

रेडियो-नाटक की नाटकीय एकता कभी भग नहीं जानी चाहिए। ऐसा करने का उपाय यह है कि नाटककार सबसे पहले अपने कथानक को संक्षेप में लिख ले और यह देख ले कि उसकी सभी कड़ियाँ एक दूसरे से अच्छी तरह जुड़ी हुई हैं, और उसमें श्रोताओं की जिज्ञासा बनाये रखने की पर्याप्त शक्ति है। इस संक्षिप्त कथानक के आधार पर नाटककार के मन में समूचे नाटक का, प्रारम्भ से अन्त तक, एक साफ ढाँचा

रहना चाहिए। उसे यह भी सोच लेना चाहिए कि किस दृश्यके लिए कितना समय देना उचित होगा। कहानी, उपन्यास आदिका लेखक इन बातोंपर बिना विचार किये लिखना प्रारंभ कर सकता है, और तबतक लिखता चला जा सकता है, जबतक उसकी रचना समाप्त न हो जाय। लेकिन रेडियो-नाटककी सीमा पहलेसे निर्धारित है। यदि नाटककार आधे घंटेके लिए कोई नाटक लिख रहा है, तो उसे अपनी लिखावट और अपने अनुभवके आधारपर मालूम है कि उसे चौदह, पंद्रह या सोलह पृष्ठोंमें नाटक समाप्त कर देना है। वह इससे न एक पृष्ठ कम लिख सकता है, न एक पृष्ठ अधिक। इसीलिए रेडियो-नाटककारके मनमें समूचे नाटकका ढाँचा पहलेसे ही तैयार होना चाहिए, जिससे राभी दृश्य अपने-अपने स्थानपर नपे-तुले हो, और नाटक एक सतुलित रचना बन सके।

कथानक-निर्माणके समय लेखकको इस बातपर ध्यान देना है कि उसकी कथा-वस्तु श्रव्य माध्यमसे मलीभाँति व्यक्त की जा सके। उदाहरण-के लिए अतमें दिया गया नाटक 'सर्वर्ष' देखा जा सकता है। उसमें एक कलाकारकी समस्या अंकित है। वह कलाकार चित्रकार भी हो सकता था, पर नाटकमें उसे शिल्पी रखा गया है। छेती-हथौड़ेके ध्वनि-प्रभावोंके द्वारा शिल्पीकी कथा रेडियो-नाटकमें प्रभावोत्पादक बनायी जा सकती है।

कथानक बन जानेके बाद सोचना आवश्यक है कि किस प्रकार उसे नाटकमें उपस्थित किया जाय, जिससे वह अधिक-से-अधिक प्रभावोत्पादक हो सके। रेडियो-नाटकका प्रारंभ ही इस प्रकारका होना चाहिए कि कुछ पक्षितयाँ सुननेके बाद ही श्रोताका मन उससे उलझ जाय और वह आगेकी बातें सुननेके लिए उत्सुक हो उठे। यह सफल रेडियो-नाटककी बहुत सी विशेषता कही जायगी। इसके बाद घटनाओंकी गति भी बड़ी सीधी और सरल होनी चाहिए, उसमें किसी प्रकारकी ऐसी उलझन न हो, जिससे श्रोताओंको नाटकका विकासक्रम समझनेमें कठिनाई हो। लियोनेल गैमलिनने नये रेडियो-नाटककारोंको सलाह दी है कि वे गति, सरलता और कल्पनापर ही अपने नाटकोंको आधारित रखनेका अभ्यास करें।

रेडियो-नाटकमे पात्रोके चरित्राकनपर भी विशेष ध्यान देना पड़ता है। पात्रोके-द्वारा ही रेडियो-नाटकरुकार श्रोताओको प्रभावित करता है। पात्रोके विषयमे पहली बात यह है कि उनपर हम सहज ही विश्वास कर सके। वे पात्र हीड-मामके सजीव मनुष्य हो, जिनमें विश्वास-सृष्टिकी पर्याप्त शक्ति हो। दूसरी बात यह कि पात्रोके चरित्रकी रेखाएँ साफ-साफ उभरी हुई होनी चाहिएँ। प्रत्येक पात्रकी अपनी व्यक्तिगत विशेषताएँ प्रदर्शित की जाएँगी, तभी रेडियो-नाटक सफल हो सकेगा। यह काम बहुत कठिन है। हमारे यहाँके अधिक रेडियो-नाटकोमे ऐसा नहीं हो पाता। श्री कृष्ण शुगलू ऑल इंडिया रेडियोसे प्रसारित होनेवाले नाटकोके विषयमें लिखते हैं—‘A complaint often voiced by our actors and producers is that there is little characterisation in the scripts given to them. The characters which they are supposed to portray and interpret, they say, are cliches which do not respond to the events around them. Our actors want characters with three dimensions and a soul, just as our producers are keen on scripts which can be translated into sound and sound-patterns’ (Aspects of Broadcasting in India) उनके अनुसार हमारे यहाँके नाटकोमें चरित्राकनपर बहुत कम ध्यान दिया जाता है। सफल रेडियो-~~नाटक~~कारके लिए इसपर ध्यान देना आवश्यक है। चरित्रोका विकास इस प्रकार होना चाहिए कि वे अपनी परिस्थितियोसे स्वतः उद्भूत जान पड़े, उनकी बातें प्रत्येक स्थितिमे स्वाभाविक ज्ञात हो। पात्रोकी एक-एक उक्ति, एक-एक क्रिया-द्वारा उनके चरित्रोपर प्रकाश पड़ना चाहिए। चूँकि रेडियो-नाटकको अपनी सीमित अवधिमें ही सब-कुछ करना पड़ता है—कभी कोई भी पक्ति अथवा घटना निरर्थक नहीं

जानी चाहिए। उनकी सार्थकता इसीमें है कि घटनाओंकी गतिमें सहायता मिले और पात्रोंका चरित्राकन हो।

रेडियो-नाटकके पात्रोंके सबधमें एक बात यह भी याद रखनेकी है कि अधिक पात्रोंके जमघटसे अनेक उलझने उत्पन्न हो जाती हैं। किसी पात्रका चरित्राकन अच्छी तरह नहीं हो पाता, श्रोताओंके लिए सब पात्रोंके नाम याद रखना और उन्हें पहचानना कठिन हो जाता है। ये असुविधाएँ इसलिए होती हैं कि रेडियो-नाटकके पात्र अदृश्य होते हैं। अतः आवश्यक है कि रेडियो-नाटकमें कम-से-कम पात्र रखे जायँ। साथ ही पात्र ऐसे हो कि उनकी आवाज और उनके बोलनेके ढंगसे ही श्रोता उन्हें पहचान ले। अच्छा तो यह होगा कि पात्रोंकी कल्पना ध्वनिके आधारपर ही की जाय। हम प्रतिदिन देखते हैं कि मनुष्योंकी चारित्रिक वैयक्तिकता उनकी आवाज, बोलनेके ढंग आदितो प्रकट होती है। रेडियो-नाटककारका ध्यान इस बातपर विशेष रूपसे जाना चाहिए। तात्पर्य यह कि पात्रोंमें जितनी अधिक व्यक्तिगत विशेषताएँ रहेगी, वे उसी हदतक नाटकको सफल बनानेमें समर्थ हो सकेंगे।

नाटकका एक आवश्यक अंग कथनोपकथन भी है, जिसपर 'रेडियो-नाटकके उपकरण' अध्यायमें विस्तारके साथ विचार किया गया है।

रेडियो-नाटकके शीर्षकपर भी ध्यान देना बहुत आवश्यक है। श्रोता सबसे पहले शीर्षक ही तो सुनता है। इसलिए शीर्षक इतना आकर्षक होना चाहिए कि वह श्रोताओंकी जिज्ञासा जगा दे। उदाहरणके लिए, अतमें दिये गये नाटकका शीर्षक देखिए—'वे अभी भी क्वारी हैं।' इसे सुनते ही श्रोताकी उत्सुकता जग जाएगी, वह जानना चाहेगा कि किसकी और कौसी कहानी है।

## रेडियो-रूपक

‘रेडियो-रूपक’ नामसे हिंदीमें अनेक प्रकारकी रचनाएँ लिखी जा रही हैं। इन रचनाओंमें किसी एक निश्चित स्वरूप-विधानके दर्शन नहीं होते, पर एक बात इन सबमें सामान्यतः यह दिखायी पड़ती है कि इनमें एक या एकसे अधिक नैरेटर (जिन्हें वाचक, वाचिका, पुरुष-स्वर, स्त्री-स्वर आदि नाम दिये गये हैं) होते हैं, जो बिखरी हुई घटनाओंकी कड़ियाँ जोड़ते हैं, दृश्यों-परिस्थितियों आदिके विवरण देते हैं, किसी विषयपर वाद-विवाद करते हैं, कोई कथा कहते हैं, या ऐसे ही दूसरे-दूसरे प्रयोजन सिद्ध करते हैं। चूँकि ये नैरेटर किसी-न-किसी रूपमें सब रूपकोंमें होते हैं, यह समझ लिया जाता है कि जिन नाटकोंमें नैरेटर होते हैं, वे सब रूपक हैं, पर बात वास्तवमें यह नहीं है। ‘रेडियो-रूपक’के स्वरूप-विधान और विशेषताओंपर विचार करनेके पहले ‘रेडियो-रूपक’ नामके सबंधमें विचार कर लेना उचित होगा।

‘रेडियो-रूपक’ नाम बहुत भ्रामक है। इसमें आये ‘रूपक’ शब्दसे भ्रम होता है कि इसका सबंध प्राचीन नाट्य-शास्त्रके ‘रूपक’ (जो दृश्य-काव्यका पर्याय था, और ‘नाटक’, ‘नाटिका’ आदि जिसके प्रधान भेदोंमें थे) से है। इस दृष्टिसे कुछ लोग यह भी सोचते हैं कि रेडियोसे प्रसारित होनेवाले सब नाटक ‘रेडियो-रूपक’के अंतर्गत आ जाएँगे। पर यह मात्र भ्रम है। ‘रेडियो-रूपक’का प्राचीन नाट्य-शास्त्रके ‘रूपक’से कोई सबंध ~~नहीं है~~ वास्तवमें ‘रेडियो-रूपक’ शब्द अँग्रेजीके ‘रेडियो-फीचर’ (Radio Feature) के लिए व्यवहृत किया जा रहा है, यद्यपि यह कह सकना कठिन है कि ‘फीचर’का अनुवाद ‘रूपक’ क्यों, कब और कैसे किया गया। अब तो ‘फीचर’के लिए ‘रूपक’ शब्द रूढ़ हो गया है। अतः ‘रूपक’की विशेषताओंको समझनेके लिए ‘फीचर’के विषयमें जानकारी प्राप्त कर लेना आवश्यक होगा।

बी० बी० सी० में 'फीचर' नाम 'डॉकुमेंट्री' (यथातथ्य सूचनाओपर आधारित नाटकीय रचना) के लिए व्यवहृत होता है। 'फीचर' नामसे लिखी जानेवाली रचनाओका अपना इतिहास है। आजसे लगभग पच्चीस वर्ष पहले बी० बी० सी० में 'फीचर' नामकी रचनाएँ नहीं होती थी, लेकिन बी० बी० सी० का नाटक-विभाग रेडियो-टेकनीकके सबधमे नये-नये प्रयोग कर रहा था। उसे विशेष अवसरोंके लिए विशेष कार्यक्रमोंका आयोजन करना पड़ता था—ठीक वैसे ही, जैसे प्रजातन्त्र-दिवस, रवीन्द्र-जयन्ती, 'प्रसाद'-दिवस आदि विशेष अवसरोंके लिए ऑल इंडिया रेडियोके विभिन्न स्टेशनोंसे विशेष कार्यक्रम आयोजित किये जाते हैं, और, जिस प्रकार इन विशेष कार्यक्रमोंकी सूचनाएँ 'Radio Highlight' या 'विशेष कार्यक्रम' शीर्षकोंसे समाचारपत्रोंमे दी जाती हैं, उसी प्रकार बी० बी० सी० के विशेष कार्यक्रमोंकी सूचनाएँ पत्रोंमे निकलती थी। इस तरह विशेष कार्यक्रमोंको सामान्य कार्यक्रमोंकी अपेक्षा अधिक प्रधानता दी जाती थी, और इन्हें लोग 'Featured Programme' कहते थे। बोलचालमें 'Featured' के 'd' का लोप हो गया, और लोग उसे 'Feature Programme' कहने लगे। पहले 'फीचर प्रोग्राम' का अर्थ वहाँ 'विशेष कार्यक्रम' ही था, लेकिन धीरे-धीरे उसके अतर्गत वे सभी रचनाएँ जाने लगी, जो रेडियो-टेकनीककी दिशामें कुछ नये प्रयोगोंके लिए लिखी जाती थी। इन प्रयोग-शील कार्यक्रमोंका झुकाव कल्पना-प्रधान रचनाओंकी ओर कम, और तथ्य-प्रधान रचनाओंकी ओर अधिक था। उन्हीं दिनों ग्रेटब्रिटेनमें डॉकुमेंट्री फ़िल्मोंका विकास हुआ, और रेडियोके फीचर प्रोग्रामोंसे सबद्ध कुछ व्यक्ति उनका अनुकरण करने लगे। वे आवाजको रिकार्ड करनेवाली मशीनों द्वारा यथातथ्य घटनाओंके रिकार्ड तैयार कर लेते, और उन्हींके आधारपर नाटकीय रचनाएँ लिखकर प्रसारित करते। ये नये प्रकारकी रचनाएँ,

---

१ "Documentaries are known in the B B C as Features" —Felix Felton

जिन्हें 'रेडियो-डॉकुमेंट्री' कहा जाता था, बड़ी जाकर्पक थी। फलतः इस दिशामें अनेक प्रयोग होते रहे, और अब तो इनकी टेक्नीक इतनी अधिक विकसित हो चुकी है कि बी० बी० सी०में नाटक-विभागसे पृथक् इनके लिए एक अपना स्वतंत्र विभाग है। तो, 'फीचर'का यही इतिहास है। यथातथ्य घटनाओं एवं सूचनाओंपर आधारित नाटकीय रचनाओं को ही अंग्रेजीमें 'फीचर' कहा जाता है, और 'फीचर'को ही हमलोग हिंदीमें 'रूपक' कहने लगे हैं (कुछ लोग इन्हें 'आलेख-रूपक' या 'वस्तु-रूपक' भी कहते हैं), यद्यपि यथार्थतः 'फीचर' काही जानेवाली रचनाएँ इनी-गिनी ही मिलेंगी। बी० बी० सी० के पच्चीस वर्षोंके परिश्रमकी उपलब्धिको इतनी जल्दी प्राप्त कर लेना शायद संभव भी नहीं था। हमारे यहां अभी साधनोंका अभाव है। हमारे यहांके रेडियो-स्टेशनोंमें रूपकोंके लिए स्वतंत्र विभाग भी नहीं है। उनके प्रसारणमें आर्थिक व्यय भी अधिक पड़ता है। लेखक भी उनकी टेक्नीकसे अभी पूर्णतः विज्ञ नहीं हैं। इस दिशामें जब सबका ध्यान जाएगा, तभी रूपकोंकी कलाका विकास हो सकेगा।

अब हमें देखना चाहिए कि वास्तवमें रूपक है क्या ? लुई मैकजीरागे इसकी परिभाषा इस प्रकार दी है—"The radio feature is a dramatised presentation of actuality but its author should be much more than a reporter or a cameraman, he must select his actuality material with great discrimination and then keep control of it so that it subseives a single dramatic effect'

तात्पर्य यह कि रूपक वास्तविकता का नाटकीकृत रूप है। वास्तविकताका मतलब यहाँ प्रधानतः वास्तविक घटनाओं और तथ्योंसे है। नाटककार, कहानीकार आदि कलाकार कल्पित घटनाओंको अपनी रचनाओंका आधार बनाते हैं, यद्यपि उनके माध्यमसे व्यवस्तु

अवास्तविक नहीं कही जा सकती, वह भी हमारे जीवनकी ही होती है। लेकिन रूपककारके लिए आवश्यक है कि वह वास्तविक घटनाओंके आधार-पर ही अपने रूपककी रचना करे। यह बात एक-दो उदाहरणों-द्वारा सरलतासे समझी जा सकती है। यदि रूपककार मिथिलके लोक-जीवनपर कोई रूपक लिख रहा हो, तो उसे वहाँके लोगोंकी बातचीत, उनके गीत आदिके रिकार्ड तैयार कर लेने पड़ेंगे, जिससे वहाँके लोक-जीवनका वास्तविक परिचय वहाँके लोगोंके शब्दोंसे प्राप्त हो सके। यदि रूपककार दामोदर नदीकी योजनापर कोई रूपक लिखना चाहे, तो उसे उस योजना-से लगे हुए लोगो, उस क्षेत्रमें रहनेवालो आदिके विचार उन्हींके शब्दोंसे प्राप्त करने होंगे (यह काम उन लोगोंसे बातचीत करके और उसका रिकार्ड तैयार करके किया जाता है)। डोनल्ड वोडने रूपककारके लिए यही बात कही है—'What you are setting out to do is to extract in mint condition the thought at the back of the speaker's mind and mint condition means—his own words' इससे स्पष्ट है कि यह काम मात्र लेखकोंके लिए अशभव है। रेडियो-स्टेशनके अधिकारियों और लेखकोंके सहयोगसे ही सफल रेडियो-रूपक प्रसारित हो सकते हैं।

अपने यहाँके रेडियो-स्टेशनोंकी वर्तमान स्थितिमें इस प्रकारके रूपकोंका लिखा जाना एक प्रकारसे असभव दोखता है। और, आजकल वर्तमान समस्याओं, योजनाओं आदिपर जैसी डाकुमेन्ट्री फ़िल्में हमारे यहाँ बनती हैं, वैसी रेडियो-डाकुमेन्ट्री सचगुच ही असभव है। इससे ज्ञात होता है कि रेडियो-रूपकका क्षेत्र बहुत सीमित है, सीमित तो है ही, पर साधनोंके अभावमें रूपक-रचनाके नए मार्ग खोजे गये हैं। लियोनेज़ गैमलिनने रेडियो-रूपकके विषयमें लिखा है—'Quite simply, it's a reat-  
relation of the documentary film Based on actual fact, it is presented in dramatic form with real people as the actors, or sometimes with professio-

nal actors re-creating the characters of the original story or incidents '

इसके अनुसार वास्तविक व्यक्तियोंके बदले कभी-कभी अभिनेताओंको काम लिया जा सकता है। गैमलिनने 'कभी-कभी' सभ्यता इसलिए कहा है कि कुछ रूपकोमें वास्तविक व्यक्तियोंको अभिनेताके रूपमें उपस्थित करना हमेशा संभव नहीं होता। ऐतिहासिक रूपकोमें तो वास्तविक व्यक्तियोंको पात्रके रूपमें उपस्थित करना बिल्कुल असंभव है, ऐतिहासिक पात्रोंका कार्य अभिनेता ही सम्पन्न कर सकते हैं। तात्पर्य यह कि गैमलिनके अनुसार कभी-कभी अभिनेताओंको रूपकोमें रखा जा सकता है। पर हम लोगोंके यहाँ जो रूपक प्रसारित किये जाते हैं, उनमें 'कभी-कभी' नहीं, बल्कि हमेशा ही वास्तविक व्यक्तियोंका काय अभिनेता किया करते हैं। बहुत-से रूपकोमें तो पात्र रहते ही नहीं, केवल दो-तीन नैरेटर बारी-बारीसे किसी विषयपर भाषण देते हैं। उदाहरणके लिए, यदि किसी रूपकोमें यह दिखलाना हुआ कि पिछले कुछ वर्षोंमें हमारे राष्ट्रने किन-किन क्षेत्रोंमें क्या-क्या विकास किये हैं, तो दो-तीन नैरेटरोंके द्वारा विकास-संबंधी सारी बातें कहला दी जाती हैं। ऐसे रूपकोमें नाटकीयता, सजीवता एवं मनोरंजकताका नितांत अभाव रहता है। जबतक हमारे यहाँके रेडियो-स्टेशनोंमें रूपकोके लिए विशेष प्रबंध नहीं किया जाता, तबतक यही होता रहेगा।

चूँकि 'रूपक' नाम उपर्युक्त दोनों प्रकारकी रचनाओंके लिए व्यनहृत किया जा रहा है, हम उचित समझते हैं कि दोनोंके लिए अलग-अलग नाम देने चाहिये। अच्छा होगा कि सही अर्थ में फीचर या ऑडियो-कहीं जाने-वाली रचनाओंको 'जादेख-रूपक' या 'वस्तु-रूपक' कहा जाय, जो अन्योन्य सामान्य रचनाओंको मान 'रूपक'।

अब हमें रूपकोके क्षेत्र एवं उनकी विशेषताओंपर विचार करना चाहिये। रूपककी जो परिभाषा ऊपर दी जा चुकी है, उसके अनुसार रूपकोमें सब प्रकारकी वास्तविकताओंका नाटकीकृत रूप उपस्थित किया

जा सकता है। जिस प्रकार वास्तविकताओंकी कोई सीमा नहीं है, उसी प्रकार रूपकोंकी भी कोई सीमा नहीं है। उनका क्षेत्र अत्यंत विस्तृत है, उनमें सब प्रकारके विषयोंका समावेश हो सकता है। उनके माध्यमसे हम किसी महापुरुषका जीवन-चरित उपस्थित कर सकते हैं, प्रदेश अथवा देश विशेषके लोगोंकी सभ्यता, संस्कृति एवं लोक-जीवनका परिचय दे सकते हैं, ऐतिहासिक महत्त्वके रथानोंका इतिहास बतला सकते हैं, आविष्कार विशेषका इतिहास कह सकते हैं, संस्था विशेषका परिचय दे सकते हैं, तात्पर्य यह कि सब विषयोंपर रूपक लिखे जाते हैं। एच० आर० विलियमसनके शब्दोंमें 'Under the somewhat colourless word "feature" we find included didactic documentaries and historical reconstructions, an encyclopaedia entry brought to life and a glorified parlour game, a vivid piece of yesterday's secret history and a glimpse of to-day's odd occupations. We can learn about the law and the applications of science, we can dabble in philosophy and vicariously experience the thrills of physical escape, we can see other lands through amusing individual eyes or switch a general focus on problems at home, we can hear the voices of the great, living and dead, and we can estimate the intellects of the famous and popular.'

इससे यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि किसी भी नीरस वास्तविक विषयको रूपकके माध्यमसे उपस्थित किया जा सकता है, पर उपस्थित करनेके ढंगमें मनोरंजकता और सजीवताका रहना अनिवार्य है, जिसमें श्रोताओंका मन ऊठे नहीं और वे अंत तक रूपक सुनते रह सकें।

इसके लिए आवश्यक है कि रूपकमें एकरसता न आने दी जाय। अनेक उपायोंसे ऐसा किया जा सकता है।

सबसे पहले तो लेखकको पौचना पड़ता है कि वह किस तथ्यको कितने कलात्मक ढंगसे उपस्थित कर रहा है। मान लीजिए, 'मिथिला' प्रदेश-पर एक रूपक लिखते समय हमें उसकी सीमा तटानी है। साधारणतः एक नरेटर-द्वारा कहलाया जा सकता है—'मिथिलाके उत्तरमें नेपाल है, दक्षिणमें गंगा नदी, पूर्वमें कोसी नदी है, पश्चिममें गडक।' पर इन बातों-को दूसरे प्रकारसे भी रखा जा सकता है। डॉकुमेंट्री फ़िल्ममें यदि यह सीमा दिखानी होती, तो दर्शकोंके सामने मिथिला और उसके निकटवर्ती प्रदेशोंका एक मानचित्र उपस्थित कर दिया जाता, और बारी-बारीसे चारों ओरके सीमावर्ती प्रदेशोंमें जलम कर दिया जाता, नरेटर नेपाथी जलम किये जानेवाले प्रदेशोंके नाम बतलाता जाता, और अंतमें दर्शकोंके सामने चित्रपटपर केवल मिथिलाका मानचित्र रह जाता। जैसा कि हम देख चुके हैं, फ़िल्मोंमें दृश्य साधन उपलब्ध है, पर रेडियोमें उनका नितांत अभाव है। यहाँ सब कुछ ध्वनियोंके साधनमें ही परतुत करना होता है। जहाँ रेडियो-रूपकमें मिथिलाकी सीमा उसके सीमावर्ती प्रदेशोंमें बाँटे जाने वाली भाषाओंसे दी जा सकता है। 'मिथिला' रूपकमें यह सीमा इसी प्रकार दिखलायी गया थी—

स्त्री नरेटर—यह मिथिलाकी भूमि है, जिसके उत्तरमें पड़ोसी राष्ट्र नेपाल है,

नेपाल-स्वर—हूँती राग्रो छ हाम्रो देश नेपाल। हिमालयका उपत्यकामा बगेहो, बागमतीको लहर लहराउँ रहेछन् ह्या। भारत-प्रसिद्ध पशुपतिनाथको गदिर पनि छ-इछन् ।

(नदीकी धाराकी आवाज)

पुरुष नरेटर—यह मिथिलाकी भूमि है, जिसके पूर्वमें कोसी नदी प्रवाहित होती रहती है, और उसके बाद,

(एक बंगला-गीतका थोडा-सा अंश, उसकी समाप्तिके साथ ही पृष्ठभूमिमें जल-धाराकी आवाज )

स्त्री नैरेटर—पश्चिममें गडकी वारा कल-कल-गिनाई किया करती है, जिराके पार

भोजपुरी-स्वर—जी हँ, ई कुँजरसियके जपार हऽ, जिरिका दहडलासे दुसमनके करज दरकि जात रहल हा । जानत नइखी ? ई हे तु भोजपुरीके इलाका हऽ ।

(जलधाराकी आवाजका तेज होकर फिर सब हो जाना)

पुरुष नैरेटर—दक्षिणमें पुण्य-सलिला गंगा है, जिराके दूसरे तटपर हे मगध,

(एक सगही गीतका थोडा-सा अंश)

स्त्री नैरेटर—नेपाली, बँगला, भोजपुरी और सगही जापावाले प्रदेशोंके बीचमें यह हे चित्रिलाकी भूमि, जिरा ही सीमा बृहद् विष्णु पुराणके अनुसार इस प्रकार हे—

स्वर—गंगाहिमवतोर्मध्ये नदीपञ्चदशान्तर ।

तेरभुक्तिरिति ख्यातो देश परमपावन ॥

कौशिकी तु समारम्भ गङ्गीमधिगम्य वै ।

योजनानि यतुर्विंश व्याया । परिहीनित ॥

पुरुष नैरेटर—इसीका पथिलीमें एक कविने इस प्रकार कहा हे—

स्वर—गंगा बहयि जनिक दक्षिण ञिशि पूर्व कोशि ही वारा ।

पश्चिम बहयि गङ्गी उत्तर हिमवत बल-निस्तारा ॥

कमला त्रियुगा अमुरा धेमुरा बागमती कृतसारा ।

मध्य बहयि लक्ष्मणा प्रभृति से भियिला विधागारा ॥

उदाहरणसे स्पष्ट है कि किमी नीरस तथ्यको किस मनोरंजक ढंगसे सुना किया जा सकता है । इससे एकरसता नहीं आने पाएगी, और मान्य विवरणकी अपेक्षा इसमें प्रभावोत्पादकता भी अधिक रहेगी ।

एक दूसरे प्रकारका उदाहरण 'मजिलकी ओर' रूपकसे देखिए—

पुरुष-नैरेटर—आज देशके सामने जनेक समस्याएँ हैं—

आवसी१—कहा जा रहे हो जी ?

आवसी२—गंगा बाबूके यहाँ !

आवसी१—क्या बात है ?

आवसी२—मोहनको लडका हुआ है !

आवसी१—बड़ी खुशीकी बात है !

(सक्षिप्त संगीत)

स्त्री—सुना तुमने ?

पुरुष—बया ?

स्त्री—मालतीको लडकी हुई है !

पुरुष—सचमुच ?

स्त्री—हाँ,हाँ ! सूठ थोड़े ही कहती हूँ !

पुरुष-नैरेटर—जन-सख्या बढ़ती जा रही है । उसके लिए भोजन,

वस्त्र और निवासका प्रबन्ध करना है ।

इस प्रकार छोटी-छोटी बातोंको नाटकीय रूपमें रक्खा जा सकता है ।

रूपकमें एकरसता न आने देनेके लिए एक-दो और बातोंपर ध्यान देना पड़ता है । जहाँ एकमें अधिक नैरेटरोंकी आवश्यकता हो, वहाँ स्त्री और पुरुष दोनों नैरेटरोंको बारी-बारीसे रखकर रबरकी एकरसतासे बचा जा सकता है ।

जनेक ऐसे स्थल भी आते हैं, जहाँ केवल नैरेटरोंके द्वारा ही बहुत-सी बातें कहलानी पड़ती हैं । जैसे स्थलओपर यदि कुछ नैरेटर बारी-बारीसे लंबे-लंबे उद्धरण बोलना शुरू कर दें, तो रूपकका प्रवाह रुक जाएगा, उसमें एकरसता आ जाएगी, और श्रोता उससे ऊब जाएँगे । उसमें नाटकीयता-का नितांत अभाव रहेगा, और उसे रेडियो-रूपक कहा ही नहीं जा सकता । वह तो वास्तवमें किसी बड़े निबन्धको कुछ नैरेटरों-द्वारा पढ़वा देना है । फेलिक्स फेट्टनने इस मबधमें अपना अनुभव लिखा है—“The trouble about multiple narration is that it can easily be-

come a cover for inadequate dramatic treatment I was once sent a "dramatised" script, consisting almost entirely of a slab of narrative divided between five different voices. If this is all there is to it, radio-dramatic writing is easy. You need do no more than number the sentences of an "Encyclopaedia Britannica" article, and send it off to the typist.

अतः ऐसे अवसरोपर यह सोचना आवश्यक हो जाता है कि बिना नीरस बनाये अपनी बात किस तरह कही जाय। 'मिथिला' से ही एक उदाहरण देखिए—

पुरुष-नैरेटर—मिथिलाके पास भाव-प्रवण हृदय ही नहीं, प्रखर मस्तिष्क भी है।

स्त्री-नैरेटर—इसने तन्मयताके गीत तो रचे ही हैं।

पुरुष-नैरेटर—दर्शनकी भी साधना की है।

स्त्री-नैरेटर—ईसाके एक हजार वर्ष पूर्व यहाँ वैदिक ज्ञानके केन्द्र थे।

(किसी वैदिक ऋचाका समवेत पाठ)

स्त्री-नैरेटर—मिथिला बड़े-बड़े दार्शनिकोंकी भूमि है।

पुरुष-नैरेटर—न्यायसूत्रोंके रचयिता ऋषि गौतम यहीं हुए थे।

स्त्री-नैरेटर—वैशेषिक-दर्शनके जन्मदाता कणाद की जन्म-भूमि यहीं है।

पुरुष-नैरेटर—मीमांसा-दर्शनके प्रवर्तक जैमिनि यहीं रहते थे।

स्त्री-नैरेटर—सांख्य-शास्त्रके निर्माता कपिलका निवास मिथिलामें ही था।

पुरुष-नैरेटर—वेदात-दर्शनके सर्वप्रथम प्रणता व्यासकी भूमि मिथिला ही है।

ध्वनि-प्रभावोंकी सहायता ली जाती है। उदाहरणके लिए 'मजिलकी ओर' रूपकसे एक उद्धरण दिया जाता है—

(पृष्ठभूमिमें मशीनकी हल्की आवाज)

स्त्री—खादके लिए भारतको अबतक दूसरे देशोंपर निर्भर करना पड़ रहा था, लेकिन खाद बनानेके लिए अब सिंदरीमें कारखाना खुल चुका है।

(मशीनकी आवाज तेज होकर, फिर मंद हो जाती है, और

पृष्ठभूमिमें चलती रहती है )

पुरुष १—यह सिंदरीका कारखाना है। यहाँ अगोनियम सल्फेट तैयार किया जाता है। यह खाद खेतोंमें पड़कर उन्हें नयी शक्ति देगी।

पुरुष २—भारतके आर्थिक निर्माणमें सिंदरीका महत्वपूर्ण स्थान है। इससे विदेशोंको जानेवाले दस करोड़ रुपयेकी वार्षिक बचत होगी।

स्त्री—दस लाख टन अनाजकी उपज बढ़ेगी।

पुरुष १—इसकी नींवपर रासायनिक उद्योगोंके बड़े-बड़े कारखाने खुलेंगे।

स्त्री—इसकी बनी हुई खाद इतनी सस्ती होगी कि साधारण किसान उसे सरलतासे खरीद सकेंगे।

(मशीनकी आवाज बंद हो जाती है)

ध्वनि-प्रभावोंके साथ-साथ रूपकमें समुचित संगीतका भी व्यवहार किया जाता है। इनसे अपेक्षित वातावरणकी सृष्टि करनेमें बहुत सहायता मिलती है।

इस प्रकार स्पष्ट हो गया कि रूपकके लिए सजीवता, सरसता, मनोरंजकता, नाटकीयता, गतिशीलता और समुचित वातावरणकी सृष्टि अनिवार्य है। लेकिन किसी रूपकके विभिन्न अंशोंमें इन विशेषताओंका

होना उसकी सफलताके लिए पर्याप्त नहीं है। अपने संपूर्ण रूपमें रूपकको सुसंगठित रचना होना चाहिए। उसका संपूर्ण संगठन इस प्रकारका होना चाहिए कि उसमें, जैसा कि लुई मेकनीसके एक उद्धरणमें ऊपर कहा गया है, एक नाटकीय प्रभावकी गृष्टि होनी हो। सामान्यतः रूपकोके विषय बहुत विस्तृत और उलझन में होते हैं, जोर उनके जानवरपर सफल रूपक लिख सकना कुशल रूपकाकारका ही काम है। लेखकके सामने अनेक समस्याएँ आती हैं कि न, जाने रूपकके लिए किसी विषयके अनर्गल जान-वाली घटनाओंमें किन्हे ले, किन्हे छोड़ दे, किन बातोंको किन स्थानोंपर कहे। इन समस्याओंपर विचार करते समय लेखकके ध्यानमें हमेशा यह रहना चाहिए कि सफल रेडियो-रूपक वही है, जो अपने संपूर्ण रूपमें श्रोताओंको प्रभावित कर दे, उनके मानस-पटपर एक स्थिर एवं स्पष्ट रेखा खींच दे। इसके लिए कोई एक निश्चित उपाग नहीं बतलाया जा सकता। रूपकोके विषयोंके साथ-साथ उनकी अभिव्यक्तिका ढंग भी बदलता रहेगा। लेकिन सब रूपको की गति सीधी एवं स्वाभाविक होनी चाहिए। उनका विकास ऐसा कदापि न होना चाहिए कि श्रोताओंको अनुभव हो, जैसे एक स्थलसे दूसरे स्थलपर जानेके लिए छलांग मारी जा रही है। इसके विपरीत रूपकमें प्रतिपाद्य विषय-वस्तु एक घटनाओंका विकास कल्पित एवं स्वाभाविक होना चाहिए। तभी उससे एक निश्चित प्रभाव की सृष्टि हो सकेगी, अन्यथा वह रूपक, जिसमें कोई नैरेटर यत्र-तत्र बिलारी हुई घटनाओंको जोड़ भर देता है, रूपक न होकर, रूपकका विडम्बना मान होगा।

कुछ रूपक वास्तविक घटनाओं और कल्पनाके मिश्रणसे भी लिखे जा सकते हैं। कोई ऐसा कथानक तैयार कर लिया जा सकता है, जो प्रतिपाद्य विषय-वस्तु एक घटनाओंके साथ-साथ उनके समानांतर चलता रहे, अथवा उससे पूर्णतः संबद्ध हो। उदाहरणके लिए, यदि सरकारकी 'अल्प-बचत-योजना' पर कोई रूपक लिखना हो, तो किसी ऐसे पति-पत्नीकी कल्पना की जा सकती है, जो अपने एक निकट सबबीकी मृत्युसे शोकाकुल और चिंतित

है। उनके निकट सबधीने अपने जीवनमें काफी रुपये कमाये, पर भविष्यके लिए कुछ नहीं बचाया। अब उसकी मृत्युके बाद उसकी विधवा पत्नी और तीन बच्चे निराधार हैं। हमारे कल्पित पति-पत्नी इन्हीं बातोंको सोच-कर चिंतित होते हैं, तबतक एक जानकार व्यक्ति आता है और उनकी चिंताका कारण समझकर उन्हें अल्प-प्रचल-योजनाकी उपयोगिता, नियम आदिसे परिचित कराता है। यहाँ नैरेटरका काम यह परिचित व्यक्ति ही करेगा। इस प्रकार वास्तविकता एवं कल्पनाको मिलाकर भी रूपक लिखे जा सकते हैं।

अब हम रूपकोकी भाषा-शैलीपर आते हैं। जैसा प्रारम्भमें कहा गया है, रूपकोमें वास्तविक व्यक्तियोंको ही पात्र बनाया जाता है। अतः उन व्यक्तियोंके व्यवसाय, सस्कार, शिक्षा-दीक्षा आदिके अनुरूप ही उनकी भाषा होनी चाहिए। स्वाभाविकता तो तब आती है, जब उनकी भाषा, उनके बोलनेके ढंग, उनके लहजेके रिकार्ड तैयार करके, उन्हींके आधारपर रूपक लिखे जाते हैं। पर चूँकि हमारे यहाँ अभी साधनोका अभाव है, इस सबधमें यहीं कहा जा सकता है कि रूपकके कथनोपकथन की भाषा यथासंभव स्वाभाविक और पात्रोंके अनुरूप होनी चाहिए। नैरेटरोंकी भाषा भी साहित्यिक और अलंकृत होनेके बदले सरल, स्पष्ट एवं वातावरण तथा विषय-वस्तुके अनुरूप हो, तभी रूपक सफल हो सकता है।

आलेख-रूपक अथवा डॉकुमेंट्रीके सबधमें यह याद रखना चाहिए कि वह लेखक, प्रोड्यूसर, इंजीनियर आदिके सहयोगका फल है। पहले उसकी एक सुनिश्चित रूप-रेखा बनायी जाती है, उसके आधारपर इंटरव्यू, वक्तव्य, गीत आदिके रिकार्ड तैयार किये जाते हैं। इस प्रकार सामग्री-संग्रहके बाद उसके संपादन एवं संयोजनका कार्य होता है। पर्याप्त काट-छाँट, जोड़-घटावके बाद आलेख-रूपकको अंतिम रूप मिलता है।

रूपक लिखना सचमुच अपनेमें ही एक स्वतंत्र कला है, जो नाटक आदिके स्वरूप-विधानोंसे पूर्णतः पृथक् है। श्री विलियमसनका तो कहना है कि रेडियोके पास यदि कोई अपनी कला है, जिसके स्वरूप-विधानका

निर्माण केवल रेडियोने किया है, तो वह रूपक है। (विलियमसनका मतलब आलेख-रूपकसे है)। रेडियोसे प्रसारित की जानेवाली अन्य रचनाएँ तो बहुत अशक्त पहलेसे उपलब्ध रचनाओंके रूपांतरित स्वरूपमात्र हैं। उनके अनुसार केवल रेडियोके लिए लिखनेका अर्थ है रूपक लिखना, रूपक प्रस्तुत करना प्रस्तुतकर्ताकी सबसे बड़ी कुशलता है, और रूपक सुननेका अर्थ है रेडियो-सेट रखनेकी सार्थकता सिद्ध करना।<sup>१</sup> श्री विलियमसनका कथन बी० बी० सी० के गत पच्चीस वर्षोंके प्रयोगोंके फलस्वरूप प्राप्त रूपकोकी कलापर आधारित है, पर अपने यहाँकी स्थिति देखते हुए अभी हम वैसे नहीं कह सकते। पर उनका कथन सत्य है, और अपने यहाँ रूपकोकी कलाका विकास होनेपर हम उसकी सार्थकता समझ सकेंगे।

---

§ The feature is the radio art and all other forms are slightly casual. To write for radio (in distinction from writing something that can be broadcast) means to write a feature. To produce a feature implies the ability to be able to produce anything else as part of one's apprenticeship for the final test of craftsmanship. To listen to a feature properly written and produced is to experience again, over a quarter-of-a-century after, something of that pristine conviction that it was worth while having a wireless.

—Reflections on Radio Features

(The B. B. C Quarterly, Autumn 1951)

## रेडियो-रूपान्तर

रेडियोके लिए मौलिक नाटक और रूपक तो लिखे ही जाते हैं, सुप्रसिद्ध लेखकोंके रगमच-नाटको, कहानियों और उपन्यासोंके रूपोंमें भी इस प्रकार के परिवर्तन किये जाते हैं कि वे रेडियोके श्रव्य माध्यमसे सरलतापूर्वक प्रसारित किये जा सकें। रेडियो-द्वारा इन्हे प्रभावात्पादक ढंगसे प्रस्तुत करनेके लिए इनके रूपोंमें परिवर्तन आवश्यक हो जाता है। मौलिक रगमच-नाटको, कहानियों और उपन्यासों तथा उनके रेडियो-रूपान्तरोंमें माध्यमका अंतर पड़ जाता है। रगमचके नाटक ढंगकोके लिए लिखे जाते हैं, कहानियों और उपन्यासोंकी रचना पाठकोंके लिए होती है। इन सब रचनाओंका प्रभाव आँखोंके द्वारा ग्रहण किया जाता है, पर रेडियो-नाटको का प्रभाव हम केवल कानोंके द्वारा ही ग्रहण करते हैं। यही बात नाटक-विभाग (वी० वी० सी०)के डायरेक्टर भाल गिलगुड इस प्रकार कहते हैं—

‘Broadcasting is simply another medium of telling a story. The novelist uses the medium of words, the theatre uses the medium of living actors, the cinema uses the medium of the camera and broadcasting uses that of the microphone.’ माध्यम बदल जानेके कारण उपर्युक्त रचनाओंके रूपोंमें भी परिवर्तन करने पड़ते हैं। रचनाओंका रेडियो-रूपान्तर लिखते समय किन बातोंपर विशेष ध्यान देना पड़ता है, रूपान्तरकारके सामने कौसी-कौसी समस्याएँ आती हैं, और उनका समाधान किस प्रकार किया जाता है, इन बातोंपर हम विचार करेंगे। सब प्रकारकी रचनाओंके रूपान्तरकी समस्याएँ एक ही प्रकारकी नहीं होती, इसलिए मैं उपर्युक्त रचनाओंको अलग-अलग लेकर उनके हरांतरपर प्रकाश डालूँगा।

## रंगमंच-नाटकोंके रेडियो-रूपान्तर

रूपान्तरकारका काम किसी रंगमंच-नाटकको रेडियो-माध्यमके अनुरूप बना देना है, नयानकमे परिवर्तन करनेकी उसे पूर्ण स्वतन्त्रता नहीं है। फेलिक्स फेट्टन अपनी पुस्तक 'The Radio Play' में इस विषयपर लिखते हैं—'The adaptor's work is likely to be unobtrusive rather than spectacular, since his intention will have been to keep the play as nearly as possible in its original form, where, therefore, he has made alterations in the original text, we may be sure that he has had good many reasons for doing so' तात्पर्य यह कि रूपान्तरको यथासंभव मौलिक नाटकके निकट रहना चाहिए, और रूपान्तरकार नाटकके मौलिक रूपमें यदि कोई परिवर्तन करता है, तो इसके लिए उसके पास कोई कारण होना चाहिए।

एक उदाहरणके द्वारा यह बात स्पष्ट की जा सकती है। श्री रामनृक्ष बेनीपुरी लिखित रंगमंच-नाटक 'अम्बपाली'के प्रथम अंकका प्रथम दृश्य देखिए। एक आन्नकुजमें किशोरी अम्बपाली झूलपर झूल रही है और गा-रही है—'मेरी श्यामाने बची फूँकी, कोईलिया बयो कूकी?' गीत समाप्त होते ही उसकी सखी मधूलिका आती है, और दोनों हास-परिहासमें मग्न हो जाती हैं। इसके बाद दोनोंका वार्त्तालाप इस प्रकार है—

**मधूलिका**—अम्बे, आज भोर-भोर तूने कुछ देखा है क्या? या रातमें कोई सपना देखा या?

**अम्बपाली**—तेरा मतलब?

**मधूलिका**—मतलब है, तेरे इस गानेसे।

**अम्बपाली**—क्या बिना सपने देखे आदमी कुछ गा नहीं सकता?

और, सच पूछ, तो क्या ऐसी कोई भी रात होती है जिसमें आदमी सपने न देखे या ऐसा कोई भोर आता है जिसमें आदमी कोई रूप न देख पाये?

**मधूलिका**—लेकिन, सपने-सपनेमें फर्क होता है और फर्क होता है रूप-रूपमें, अम्बे ! एक सपना होता है जिसमें आदमी डरकर आँखें खोल देता है और एक सपना ऐसा होता है, जिसमें जग जानेके बाद भी आदमी आँखें मूंद लेता है कि एक बार फिर उसकी कड़ियाँ जोड़ सके ! समझी ?

**अम्बपाली**—हूँ ।

**मधूलिका**—यो ही एक रूप होता है जिसको देखकर आँखें मुड़ जाती या मुँद जाती है और दूसरा रूप होता है, जिसपर नजर पड़ते ही पलके और बरौनियाँ काम करना छोड़ देती हैं, नजरोंमें टकटकी बँध जाती है और दिमाग चिल्लाता है, आह, ये आँखें इतनी छोटी क्यों हुई ? बड़ी होती, इन्हींमें उभरे रख लेता ! समझी ?

**अम्बपाली**—हूँ ।

**मधूलिका**—हूँ ! हूँ क्या ?

**अम्बपाली**—यही कि रूप-रूपमें फर्क होता है और फर्क होता है सपने-सपनेमें । यही न ? लेकिन, एक बात कहूँ मधु, मुझे याद नहीं कि कभी बुरे सपने भी देखे होऊँ, और मेरी आँखोंने जिसे देखा, सुन्दर ही पाया !

**मधूलिका**—(आश्चर्यमयी मुद्रासे) अच्छा ?

**अम्बपाली**—हाँ, हाँ, मच कहती हूँ, सखि ! न जाने क्या बात है ? या तो कुरूप चीजें मेरी आँखोंके सामने आती ही नहीं, या मेरी नजरे उनका प्रतिबिम्ब ग्रहण नहीं करती

**मधूलिका**—(बात काटकर किञ्चित् मुस्कानसे) या तेरी नजर पड़ते ही कुरूप भी रूपवान हो उठते हैं ?

**अम्बपाली**—दिल्लगीकी बात नहीं है, मधु ! मने आजतक दुनियामें मिर्फ रौन्दर्य-ही-सौन्दर्य देखा है—निर्जीव प्रकृतिसे लेकर प्राणवान प्राणी तक ! और, सपने ? उनकी बात मत

पूछ। मधु, आदमी जागना क्यों चाहता है ? सोये रहो, सपने देखते रहो, क्या इससे भी कोई दूसरी अधिक सुन्दर चीज हो सकती है ? जागरण ! (उपेक्षाके शब्दोंमें) —  
• जागरण आदमीका वरदान है या अभिशाप, रे !

मधूलिका—आज तुझे यह क्या हो गया है ? तू किस सपनेके लोकमें है ?

अम्बपाली—सपनेका लोक ! आह, मैं हमेशा उसीमें रह पाती, मेरी मधु ! जब बच्ची थी, सपनेमें देखती—परियोंका देश, मणियोंका द्वीप, उड़नखटोलेकी सैर ! और आज-कल ? ज्योंही आँखें लगी कि मैं पहुँच गयी उस सुनहली घाटीमें जहाँ इन्द्रधनुषका मेला लगा रहता है, जहाँ जवानों तितलियोंके रूपमें उड़ती रहती है, या उस देव-लोकमें जहाँ सुनहले पखवाले देवकुमार नीलमके पखो-वाली अप्सराओंके अगल-बगल, आगे-पीछे मँडराते फिरते हैं, या कम-से-कम उस रूपदेशकी राजमभारोंमें, जहाँ कलंगीवाले राजकुमारोंकी भरमार है—जहाँ नृत्य है, संगीत है, और है (अचानक सिहर उठती है) मधु, मधु, तू क्या ऐसे सपने नहीं देखती ?

मधूलिका—मैं देखती या नहीं देखती, बात मत बहला ! बता तूने रात भी क्या कुछ ऐसा ही सपना देखा है ?

अम्बपाली—रात जो देखा, उसकी मत पूछ ! उफ, बिलकुल अद्भुत, अपूर्व ! उसकी यादसे ही शर्म आती है, सखि !

मधूलिका—शर्म ! सपनेमें शर्मकी कौन-सी बात री !

अम्बपाली—नहीं मधु, जिद न कर ! सचमुच उसकी यादसे ही मैं शर्मसे गड़ जाती हूँ !

मधूलिका—(व्यंग्यके शब्दोंमें) समझी, समझी, तभी तो भोर-भोर यह गीत ! आखिर अचानक आकर उसने तुझे गुदगुदा

ही दिया—'किसने अचानक गुदगुदाया (गानेका व्यग्य करती है)

अम्बपाली—लेकिन, तेरा यह निशाना ठीक नहीं बैठा, मधु ! यह वह बात नहीं, जिसकी तू कल्पना भी कर सके !

मधूलिका—मेरी कल्पनाकी रानी ! मैं, और वहाँ तक पहुँच सकूँ ? खैर, बता, तूने क्या देखा ?

अम्बपाली—तेरी जिद, अच्छा सुन ( वह चकित नेत्रोंसे इधर-उधर देखती है कि कोई दूसरा तो नहीं है और फिर धीमे स्वरमें कहने लगती है ) रात देखा, कहीं अजीब देशमें पहुँच गयी हूँ, जहाँ चारों ओर फूल-ही-फूल है ! जिन्हें हम गूलर-पाकड़-पीपल कहते हैं, उनमें भी फूल लगे हैं—चम्पाके, गुलाबके, पारिजातके । जमीनपर घास-फूसकी जगह फूलोंकी पखडियाँ बिछी हैं और धूलकी जगह पीत-पराग बिखरा है । हवामें जनहद सगीत—वातावरणमें अजीब रगामेजी । सामने एक तालाब देखा, जिसमें कगलके सहस्र-सहस्र फूल खिल रहे—लाल, श्वेत, पीत, नील ! जौर, दर्पणोपम निर्मल नील जल ! मुझे गरमी महसूस हो रही थी । क्यों न तालाबमें नहा लूँ ? इधर-उधर देखा, कोई नहीं । मैंने झटपट कचुकी उतार दी, बाह्य परिधान खोलकर रख दिया । दौड़कर किनारे पहुँची । जलमें कूदनेके लिए झाँका, तो अपना सम्पूर्ण प्रतिबिम्ब देखा । (सिहरती हुई) अपना ही प्रतिबिम्ब ! लेकिन उसे देखते ही, मधु, नदीमें खनके एक अजीब ज्वारका अनुभव हुआ और आधी बेहोशीमें ही अपनेको पानीमें फेंक दिया ।

मधूलिका—(विस्मयमें) अजीब सपना !

अम्बपाली—उसका अनोखापन तो अब आता है, रे ! पानीमें धँस-

कर मैं तैरने लगी और बड़ी एक नील कमलकी ओर ।  
 किन्तु यह क्या ? यह तो कलैंगीवाला राजकुमार है  
 और मुझे अपनी ओर आते देख वह मुस्करा रहा है ।  
 मैं चकित हुई । दूसरे कमलकी ओर देखा, वैसे ही कलैंगी-  
 वाले राजकुमार, हजार-हजार । जीर, सब-के-सब  
 मेरी ओर देखकर सिर्फ मुस्करा नहीं रहे, बल्कि ठठा-  
 ठठाकर हँस रहे । मैं नगो—उफ, क्या करूँ, कहाँ  
 जाऊँ, कैसे बाहर हूँऊँ ? इससे तो डूब मरना अच्छा ।  
 डूब मरूँ—मरूँ—इसी उम्रमे । तो ? तो ? डुबकी  
 मारकर शर्म छिपानी चाही—एक डुबकी, दूसरी डुबकी,  
 तीसरी डुबकीमे मालूम हुआ, सास घुट रही है ।  
 अच्छा हुआ, नींद टूट गई । जगी तो पाया, पसीने-  
 पसीने थी ।

**मधूलिका**—निस्सन्देह, विचित्र सपना देखा है तूने । लेकिन, सम-  
 झती है, इसका मानी क्या है ?

**अम्बपाली**—क्या समझूँ ? एक दिनका सपना हो तो, कुछ समझा  
 जाय ? जिसकी जिन्दगी ही सपनेकी है, वह किस-  
 किसका मानी लगाये ?

**मधूलिका**—लेकिन इस सपनेका तो खास महत्त्व है । वसतके प्रथम  
 दिनका यह सपना साधारण सपनोमे नहीं है !

**अम्बपाली**—तो क्या मानी है इसका ?

**मधूलिका**—वही, जो उस दिन ज्योतिषीजीने तेरे हाथकी रेखाएँ  
 देखकर कहा था—“तेरे वरणोपर हजार-हजार राज-  
 कुमारोके मुकुट लोटेगे ।”

**अम्बपाली**—चुप, चुप । मैं तो उसकी कल्पनासे ही सिहर उठती  
 हूँ मधु । “हजार-हजार राजकुमार ।” उफ, वह  
 भी कोई जिन्दगी होगी । मेरा तो अकेला ,

मधूलिका—‘मेरा तो अकेला अरुणध्वज !’ क्यों ? यही न कहना चाहती थी ? (रहस्यपूर्ण ढंगसे मुस्कराती है)

इसके बाद इसी दृश्यमें अरुणध्वज आता है, तीनोंमें बातें होती हैं । अरुणध्वज वैशालीके फाल्गुनी उत्सवमें चलनेका प्रस्ताव रखता है, और तीनोंका वैशाली जाना एक प्रकारसे निश्चित हो जाता है ।

‘अम्बपाली’का रूपान्तर करते समय इस प्रथम दृश्यको बिलकुल भिन्न प्रकारसे उपस्थित किया गया है, और इस प्रकारके परिवर्तनके लिए अनेक कारण हैं । पहले रूपान्तरित अंश देखिए—बाद्य-संगीतके बाद दृश्य इस प्रकार प्रारंभ होता है—

मधूलिका—क्यों अम्बे, सो गयी ? (हल्की हँसी) अभी कह रही थी, कहानी सुनाओ मधु, अभी सो गयी । अच्छा, शांतिसे सो, स्वप्नोके रंगीन ससारमें विचरण कर । मैं भी सो रही हूँ । (जम्हाई लेनेकी आवाज़)

(पृष्ठभूमिमें हल्का स्वप्न-सूचक संगीत)

कल्पना—(दूरसे) अम्बे ! —अम्बे !

अम्बपाली—कौन ? तुमने मुझको पुकारा ?

कल्पना—हाँ अम्बपाली !

अम्बपाली—कौन हो तुम ?

कल्पना—मुझे नहीं पहचानती ? तुम्हें कबसे नये-नये देश दिखाती रही हूँ । परियोका देश दिखाया है मैंने तुम्हें, मणियोंके द्वीपपर तुम्हें ले गयी हूँ मैं । मुझे नहीं पहचानती ?

अम्बपाली—हाँ-हाँ, कुछ-कुछ पहचान तो रही हूँ ।

कल्पना—दुत् पगली ! पहचानने, न पहचाननेसे क्या ! चल मेरे साथ, आज फूलोका देश दिखाऊँगी ।

अम्बपाली—फूलोका देश ?

कल्पना—हाँ अम्बे, ऐसा देश तूने देखा न होगा । चल, उड़ चल मेरे साथ ।

अम्बपाली—अच्छा ।

(ऊपर उठता हुआ सगीत)

अम्बपाली—नह क्या देत रही हूँ ? प्रकाश । स्वर्णिम प्रकाश ।

कल्पना—यह सुनहली घाटियोंका देश है, वहाँ इन्द्रधनुषोका मेला लगा रहता है । वहाँ देवकुमार रहते हैं, सुनहले पख-वाले देवकुमार । वे नीलमके पखोवाली अप्सराओंके आगे-गोछे, इधर-उधर मडराते फिरते हैं । वहाँ नृत्य है, सगीत है

अम्बपाली—चलो न वही, देवकुमारोंको देखूंगी ।

कल्पना—नही अम्बे, मैं तुझे फूलोंका देश दिखाऊंगी ।

अम्बपाली—वायुही तहरोपर तिरती हुई यह कैसी सुरभि आ रही है ?

कल्पना—यह फूलोंके देशकी सुरभि है अम्बे । देख, तू वहाँ पहुँच सी गयी ।

अम्बपाली—कितना सुन्दर देश है यह ! फूलोंका देश । राशि-राशिके फूल । चारों ओर फूल-ही-फूल—चम्पाके, गुलाबके, पारिजातके । वरतीपर फूलोंकी पखुडियों, धूलके बदले पोतपराग । चारों ओर जीवनकी रंगीन तितलियाँ उड़ रही हैं ।

कल्पना—यही फूलोंका देश है अम्बे ।

अम्बपाली—और यह ?

कल्पना—निर्मल नील सरोवर ।

अम्बपाली—कैसा मनमोहक है यह ! कमलके फूल—सहस्र ।

सहस्र ही नहीं, असंख्य । लाल, श्वेत, पीत, नील ।

ये फूल मुझे स्नान करनेका इंगित कर रहे हैं । सुनती हो ?

अरे, तुम कहाँ गयी ? अभी तो यही थी, कहाँ

अवस्थ हो गयी ? (हल्की हँसी) अच्छा ही हुआ, तुम

वली गयी । मैं कचुकी खोलकर, परिधान उतारकर

स्नान करूँगी इसमें । तुम्हारे रहनेसे मुझे लज्जा लगती ।  
निर्मल जलमें मेरा प्रतिबिम्ब । कितना सुन्दर है यह ।  
अच्छा, जलमें कूद पड़ । (जलमें कूदनेकी आवाज)  
वह नील कमल । चलूँ, ले आऊँ उसे । (तैरनेकी  
आवाज) अरे । यह क्या ? यह फूल नहीं, कलंगी-  
वाला राजकुमार है । मुझे देखकर मुस्फुरा रहा है ।  
भागूँ, उबर चलूँ । इधर भी कलंगीवाला राजकुमार ।  
इधर भी कलंगीवाला राजकुमार । इतने राजकुमार ।

बहुत-से पुष्प-स्वर (बारी-बारीसे) — इधर आओ अम्बे । इधर  
आओ अम्बे ! (फई बार)

अम्बपाली — मुझे मत देखो, मुझे मत देखो, मैं नग्न हूँ, नग्न हूँ मैं ।  
बहुत-से पुष्प-स्वर — (हँसी)

अम्बपाली — तुम नहीं मानते, नहीं मानते, तो मैं डूब मरूँगी ।  
आह ! साँस धुट रही । आह ! (ज़ोरसे) आह !

(पृष्ठभूमि-सगीत समाप्त )

मधूलिका — क्या हे अम्बे ?

अम्बपाली — कोन ? कोन ? मधु ? कुछ नहीं मधु, कुछ नहीं ।  
मैं स्वप्न देख रही थी ।

मधूलिका — तू तो सदैव स्वप्न ही देखा करती हे अम्बे । कोई भया-  
नक स्वप्न या क्या ?

अम्बपाली — नहीं, मधु, भयानक स्वप्न नहीं था ।

मधूलिका — तो, तू इस तरह चित्ला क्यों उठी ?

अम्बपाली — यो ही ।

मधूलिका — यो ही नहीं, तुझे कहना पड़ेगा ।

अम्बपाली — मैं लज्जाके नील सरोवरमें डूबी जा रही थी ।

मधूलिका — लज्जाके नील सरोवरमें ?

अम्बपाली—हाँ मधु, मैं नग्न थी, पूर्णतः नग्न ! और, हजार-हजार राजकुमार, कलमीवाले राजकुमार मुझे नग्न देख रहे थे !

मधूलिका—अब समझी !

अम्बपाली—क्या समझी मधु ?

मधूलिका—वसतकी प्रथम रात्रिका यह स्वप्न कुछ महत्त्व रखता है अम्ब !

अम्बपाली—नया महत्त्व रखता है मधु ?

मधूलिका—यह साधारण स्वप्न नहीं है ! इसका तात्पर्य

अम्बपाली—क्या तात्पर्य है इसका ?

मधूलिका—याद है तुझे ? उस दिन ज्योतिषीने तेरे हाथकी रेखाएँ देखकर क्या कहा था ? तेरे चरणोंपर हजार-हजार राजकुमारोंके मुकुट लोटेंगे !

अम्बपाली—चुप, चुप ! मैं तो उसकी कल्पनासे ही सिहर उठती हूँ मधु ! हजार-हजार राजकुमार ! उफ ! क्या वह भी कोई जीवन होगा ? मेरा तो अकेला

मधूलिका—अरुणध्वज है ! क्यों, यही न कहना चाहती हो ?

अम्बपाली—हाँ मधु, यही कहना चाहती हूँ !

मधूलिका—तो, आशंकित होनेकी क्या बात है ? स्वप्न भी कभी सत्य होते हैं ?

अम्बपाली—नहीं मधु, तू कह रही थी, यह स्वप्न असाधारण है !

मधूलिका—अच्छा, इसका विचार कल करना । आओ, अब सो जाऊँ ! अभी रात बहुत शेष है !

(वाद्य-संगीतसे दृश्य समाप्त होता है )

अन ऊपरके दोनों अंशोंको देखनेमें ज्ञात होगा कि नाटकका रूपान्तर करते समय उसके मौलिक रूपमें पर्याप्त परिवर्तन किया गया है, पर इन परिवर्तनोंके लिए रूपान्तरकारके पास अनेक कारण हैं । सबसे पहला परिवर्तन तो यह है कि दृश्यके प्रारम्भमें अम्बपाली जो गीत गा रही है, उसे हटा दिया

गया है, अम्बपाली और मधूलिकाकी चुहलबाजी तथा स्वप्न एव रूपके सम्बन्धमें उनकी बातचीतको रूपान्तरित अंशमें कोई स्थान नहीं दिया गया है। ऐसा करनेके लिए पहला कारण यह है कि रेडियो-नाटकमें समयका वयन है। रगमचपर 'अम्बपाली'का अभिनय दो-ढाई घंटे तक दिखाया जा सकता है, पर रेडियो-द्वारा उसे एक घंटेमें ही प्रसारित करना है। 'अम्बपाली'के रेडियो-रूपान्तरको इस प्रकार रखना है कि एक ही घंटेमें उसका पूरा आनंद उठाया जा सके। इसके लिए आवश्यक है कि कथनोपकथन और घटना-चक्रके उम अंशकी रूपान्तरमें आने न दिया जाय, जिसका नाटकके मूल सूत्रसे निकट संबंध न हो। रगमच-नाटकके प्रारम्भिक दृश्यमें नाटककी मूल घटना, मूल कथावस्तु अथवा मूल समस्याको धीरे-धीरे प्रस्फुटित होने का ज्वर दिया जाता है, लेकिन रेडियो-नाटकमें इसके लिए अवकाश नहीं है। यहाँ हमें नाटककी प्रधान विषय-वस्तुपर शीघ्रतासे पहुँच आना है। रेडियो-नाटकमें ऐसे अंशोंके लिए कोई स्थान नहीं है, जो नाटककी मूल कथावस्तु या समस्यापर शीघ्रतासे पहुँचनेमें बाधक हों। इसीलिए 'अम्बपाली'के रूपान्तरमें पहले गीतको भी स्थान नहीं दिया गया है। रगमचपर गीत गानेमें कुछ समय भी लगता है, और रेडियो-नाटकमें समयका अभाव है।

'अम्बपाली'के उपर्युक्त अंशमें दूसरा परिवर्तन यह है कि समूचा दृश्य बिल्कुल भिन्न प्रकारसे उपस्थित किया गया है। मूल नाटकमें पहला दृश्य आम्र-कुजका है, जिसमें अम्बपाली झूलपर झूलती है, वही मधूलिका आती है और दोनोंमें बातें होती हैं, वही अम्बपाली मधूलिकाको अपना विचित्र सपना भी सुनाती है। रूपान्तरित अंशमें दृश्य शयन-कक्षसे प्रारम्भ होता है, जिसमें अम्बपाली और मधूलिका सोयी हुई हैं, यही अम्बपाली स्वप्न देखती है। रगमचकी दृष्टिसे पहला दृश्य बड़ा सुन्दर था। पर्दा उठते ही लोग आम्र-कुजका रमणीय दृश्य देखते, जिसमें अम्बपाली झूलपर झूलती हुई जाती रहती, बादमें अपनी सखी मधूलिकासे अपने स्वप्नका विवरण देती। 'अम्बपाली'के प्रथम दृश्यमें स्वप्नका वर्णन ही सबसे प्रधान वस्तु है, क्योंकि इससे उसकी मानसिक अवस्थाका परिचय मिलता है। हम उसका मनो-

वैज्ञानिक विश्लेषण करे, तो ज्ञात होगा कि किमी ज्योतिषीने उसके हाथकी रेखाएँ देखकर भविष्यवाणी की है कि उसके चरणोपर हजार-हजार राज-कुमारोके मुकुट लुटेंगे। इस बातकी वह अपने चेतन मनमें स्थान नहीं देती, क्योंकि वह अहमसे प्रेम करती है। हजार-हजार राजकुमारोकी कल्पनामें ही वह सिहर उठती है, फलत यह भावना उसके अवचेतन मनमें समा जाती है और वहीमें स्वप्न बनकर उसकी पलकोमें आती है। इन दोनों परस्पर विरोधी भावनाओके कारण अम्बपालीके मनमें एक द्वन्द्व है, जो 'अम्बपाली' नाटकका प्रधान विषय है। तो, स्वप्न-दृश्य 'अम्बपाली'का प्रारम्भिक केन्द्र-बिंदु है, जहाँसे कथा-वस्तु आगे चलती है, लेकिन मूल नाटकमें यह स्वप्न-दृश्य वर्णनके रूपमें आया है, क्योंकि उसके पास रगमचका बदन है। रगमचपर स्वप्न-दृश्य दिखलानेमें कठिनाई है, पर रेडियो-द्वारा इसे सरलतासे प्रस्तुत किया जा सकता है। स्वप्न-दृश्यकी वर्णन-द्वारा उपस्थित न करके, स्वतंत्र रूपसे ही क्यों उपस्थित किया जाय, इसके लिए भी कारण है। प्रत्यक्ष दृश्यमें जो प्रभावोत्पादकता और मर्म-स्पष्टता होती है, वह वर्णनमें नहीं होती। इसीलिए रूपान्तरमें स्वप्नकी प्रत्यक्ष दृश्यके रूपमें प्रस्तुत किया गया है।

तो, देखनेसे ज्ञात होगा कि रूपान्तर मूल नाटकसे भिन्न है, लेकिन उपर्युक्त मनोवैज्ञानिक विश्लेषणको देखनेसे सदेह नहीं रह जाएगा कि विषय-वस्तुकी दृष्टिसे रूपान्तर और मूल नाटकमें कोई अंतर नहीं है। दोनों-में अंतर केवल अभिव्यक्ति और माध्यमका है। प्रभावोत्पादकताकी दृष्टि-से रगमचकी ही विषय-वस्तुको रेडियो-माध्यमके लिए परिवर्तित कर दिया गया है।

पर सब नाटकोमें एक ही प्रकारके परिवर्तन नहीं किये जा सकते। प्रत्येक नाटकके रूपान्तरकी अपनी समस्याएँ होती हैं, और रूपान्तरकारको सोचना पड़ता है कि नाटकके किन अंशोंमें, किस प्रकारके परिवर्तन किये जायँ कि वह सरलतासे रेडियो-द्वारा प्रसारित किया जा सके, और लोग उसे केवल सुनकर ही समझ सकें। इसीलिए रूपान्तरका कोई एक निश्चित उपाय

नहीं बतलाया जा सकता। यह रूपान्तरकारकी अपनी सूझ, प्रतिभा और अनुभवपर निर्भर है कि वह कहाँ और किम प्रकारके परिवर्तन करता है, पर सब प्रकारके परिवर्तनोंकी सार्थकता होनी चाहिए। उदाहरणके लिए 'अम्बपाली' का ही एक दूसरा दृश्य देखिए। इसके तीमरे अंकके प्रथम चार दृश्योंमें अजातशत्रुकी कथा है। उनमें दिखलाया गया है कि अजातशत्रुके हृदयमें अम्बपालीके प्रति जासवितकी भावना है, वह वैशालीपर आक्रमण करनेके लिए अपने मन्त्रियोंमें परामर्श करता है, कूटनीतिके खेल खेलता है, वैशालीके नागरिकोंमें भद्रभावके बीज बोता है, और अतमें उसपर आक्रमण करके विजयी होता है। यह समूची कथा 'अम्बपाली'की आधिकारिक कथामें अलग है, इससे अम्बपालीकी वारिन्त्रिक विशेषताओंपर भी कोई प्रकाश नहीं पड़ता। (उमकी वीरता अवश्य सामने आती है, जिसका सकेत रूपान्तरित अङ्गमें जागे कर दिया गया है)। साथ ही, रूपान्तरित नाटककी अवधि भी मूल नाटकसे कम होनी चाहिए। इसलिए छब्बीस पृष्ठोंकी इस कथाको इस प्रकार सक्षिप्त कर दिया गया है।

(वाद्य-संगीतसे दृश्य-परिवर्तन)

चयनिका—देवि अम्बपाली।

अम्बपाली—क्या है चयनिके ?

चयनिका—सुना है, वैशालीपर आक्रमण होनेवाला है। मगधराज अजातशत्रुकी सेनाएँ बढ़ती आ रही हैं।

अम्बपाली—हा चयनिके, जानती हूँ मैं। वैशाली और मगधकी शत्रुता नयी नहीं है। मगध वैशालीकी उत्पत्ति नहीं देख सकता, वृज्जिसघका गौरव उसके अंतरको जला रहा है। जानती है, अजातशत्रुने क्या कहा है ?

चयनिका—क्या कटा है भद्र ?

अम्बपाली—अजातशत्रुने कहा है, वैशाली (फेड आउट) \*

---

\* 'फेड आउट' का तात्पर्य होता है—ध्वनिका धीरे-धीरे लुप्त होजाना। इसके लिए अभिनेता बोलता हुआ धीरे-धीरे माइक्रोफोनसे दूर हट जाता है।

अजातशत्रु—(फेड इन)\* को पददलित कर दूँगा। उसके गौरवको धूलमें मिला दूँगा। वृज्जियोंका अपने राध-बलका अभिमान हो गया है। गंगापर चलनेवाले हमारे बजरोसे वे कर बसूलते ह, गंगा पारकर वे हमारे गांव पर छापा मारते हैं, उन्हें लूटते ह। मगध अपना यह अपमान नहीं सहन कर सकता। वह वैशालीको पददलित करके रहेगा।

(युद्ध-संगीत, युद्ध-फोलाहल)

अजातशत्रु—मगधके पीरो, जड़ते बलो, विजय तुम्हारी है।

(युद्ध-संगीत, युद्ध-फोलाहल, फिर संगीत)

अजातशत्रु—(अट्टहास) वृज्जियोंको अपना राध-शक्तिक। अभिमान था। (हँसी) मगधान् युद्ध कहा था, वृज्जियोंकी उन्नति होगी, उन्हें कोई पराजित नहीं कर सकेगा। (हँसी) अजातशत्रुकी तलवारसे अपनी तलवार टकराने चले थे वे। (हँसी)

(वाद्य-संगीत-द्वारा दृश्य-परिवर्तन)

अम्बपाली—मयो चयनिके, देख तो, मेरा शृंगार कैसा उतरा। —  
नहीं बोलती तू ? क्या सोच रही है ?

चयनिका—कुछ नहीं आर्य। आपका यह शृंगार देखकर आपके वीर-वेशकी स्मृति सजग हो आती है।

अम्बपाली—वीर-वेश। हा चयनिके, वैशालीके लिए अम्बपाली सब-कुछ कर सकती है। लेकिन, उस वीर-वेशसे कोई लाभ तो न हुआ, वैशाली पराजित हाकर रही।

\*'फेड इन'का तात्पर्य होता है—ध्वनिका धीरे-धीरे स्पष्ट हो जाना। इसके लिए अभिनेता दूरसे बोलता हुआ धीरे-धीरे भाइक्रोफोनके निकट आ जाता है। इसकी पूरी चर्चा आगे 'रेडियो-रंगमंच' शीर्षक अध्यायमें की गयी है।

इस प्रकार मूल कथावस्तु में बिना किसी व्याघात के उसके एक बहुत बड़े अंश का रूपान्तर कर दिया गया है। रूपान्तर करने में बड़े-बड़े अंशों को तो संक्षिप्त करना ही पड़ता है, पर कहीं-कहीं दृश्यों का स्थान-परिवर्तन भी करना पड़ता है। रंगमंच के नाटकों में पात्र दर्शकों के सम्मुख रहते हैं, और दर्शक उनकी आकृतियों से परिचित हो जाते हैं, भले ही उनका पूरा परिचय उन्हें न प्राप्त हो। फलतः नाटक की कथावस्तु समझने में कोई कठिनाई नहीं होती। पर रेडियो-नाटक केवल ध्वनियों पर ही निर्भर है। उसमें रंगमंच-नाटक की उपर्युक्त सुविधा नहीं रहती। कुछ नाटकों का रेडियो-रूपान्तर करते समय यह कठिनाई सामने आ जाती है। उदाहरण के लिए 'स्वप्नवासवदत्ता' का प्रथम अंक है। प्रथम अंक के शुरू में ही एक संकेत है—'परिव्राजक वेशधारी यौगन्धरायण ओर आवतिका वेशधारिणी वासवदत्ता का प्रवेश'। प्रथम अंक के मध्य में इनके स्वगत-कथन से इनका परिचय मिलता है। वही ब्रह्मचारी के कथन से इनके गुप्त रहस्य का पता चलता है। यदि रेडियो-रूपान्तर मूल नाटक की ही तरह प्रारंभ किया जाय, तो श्रोताओं के लिए वह सहज बोध-गम्य नहीं हो सकेगा। इसलिए रूपान्तर में नाटक इस प्रकार प्रारंभ होता है—

(प्रारंभिक वाद्य-संगीत के बाद कोलाहल, आह-चीत्कार, 'आग-आग' 'भागो, भागो' की ध्वनियाँ)

यौगन्धरायण—भया हुआ आर्य ?

पुरुष—नहीं जानते ? समूचा गाँव भस्म हो गया !

यौगन्धरायण—भस्म हो गया ? कौन-सा गाँव था आर्य ?

पुरुष—यही तो वत्सराज में विख्यात लावणक ग्राम था ! महाराज उदयन का शिविर यही तो था !

यौगन्धरायण—तब ?

पुरुष—महाराज उदयन आखेट खेलने गये थे, तबतक गाँव में आग लग गयी ! और महाराज की प्राणों से भी प्रिय पत्नी वासवदत्ता जल मरी !

यौगन्धरायण—जल मरी ?

पुरुष—हाँ आर्य ! लोग कहते हैं, उगे बचानेके लिए मन्त्री यौगन्धरायण आगमे कूद पड़े।

यौगन्धरायण—उनका क्या हुआ ?

पुरुष—वे भी भस्म हो गये।

यौगन्धरायण—फिर ?

पुरुष—उसके बाद मुझे ज्ञात नहीं। अच्छा आर्य, मुझे देर हो रही है, मैं चला।

यौगन्धरायण—अच्छा, जाइए। (तनिक ठहरकर, हँसते हुए)

लोग कहते हैं, महाराज उदयनका मन्त्री योगधरायण जल मरा, और मैं अभी जी रहा हूँ। महारानी वासवदत्ता भी अभी जीवित ही है। ठीक है, जैसा मन्त्रियोंमें निश्चित हुआ था, वैसा हो रहा है। जब मेरे स्वामी समूचे वत्सदेशपर अधिकार कर लेंगे, तब मैं महारानी वामवदत्ताको लेकर उनके सम्मुख उपस्थित होऊँगा। तबतक विरह-दग्ध महाराज उदयनकी सेवा मन्त्री रुम्षवान करेगा ही। अच्छा, जब महारानीको मुझे किसी सुरक्षित स्थानमें पहुँचा देना चाहिए।

घटनाओं और पात्रोंके सबबमें इतना परिचय प्राप्त कर लेनेके बाद श्रोताओंको नाटक समझानेमें कोई कठिनाई न होगी।

इन परिवर्तनोंके अतिरिक्त कुछ और भी बातें हैं, जिनपर ध्यान देना आवश्यक होता है। पहली बात तो है, रेडियो-नाटककी सीमित अवधि, जिसका उल्लेख ऊपर हो चुका है। बड़े-बड़े नाटकोंकी अपासगिक कथाओंको काट-छाँटकर नाटककी अवधि कम करनी पड़ती है। संभव है, कुछ नाटकोंकी अवधि कम न की जा सके। वैसी स्थितिमें फेलिक्स फेल्टनकी राय है कि नाटकका रूपान्तर प्रसारित ही न किया जाय। उसने कहा है—  
“Where the play cannot be reduced to the time

allowed without real damage it should obviously not be broadcast '.

ध्यान देनेकी दूसरी बात है पात्रोकी सख्या । रगमचपर अनेक पात्र एक ही साथ उपस्थित हो सकते हैं, और दर्शकोको उनका परिचय प्राप्त करने और उनकी बातें समझनेमें कोई कठिनाई न होगी । लेकिन रेडियो-नाटकके श्रोताके लिए एक साथ ही अनेक पात्रोंसे परिचित होना, उनके नाम याद रखना, उनकी आवाजसे ही उन्हें अच्छी तरह पहचानते रहना मुश्किल है । इसलिए रूपान्तर करते समय रूपान्तरकारके लिए आवश्यक है कि वह एक साथ ही अनेक पात्रोंको न आने दे ।

साथ ही पात्रोका प्रवेश और प्रस्थान पर भी रूपान्तरकारका ध्यान जाना चाहिए । रगमचपर प्रवेश और प्रस्थानकी कोई असुविधा नहीं है । दर्शक पात्रोकी रगमचपर आते, और वहाँसे विदा लेते देखते ही रहते हैं, पर रेडियो-नाटकके श्रोताओको इन बातोंसे परिचित कराते रहनेके लिए लेखकको सजग रहना पड़ता है । बहुत अश तक यह काम प्रस्तुतकर्ताओं (Producers) पर निर्भर है कि कौन पात्र माइक्रोफोनसे किस तरफ बोले, कितनी दूरसे बोले अथवा किस प्रकार बोलता हुआ माइक्रोफोनसे दूर हटता जाये ।

पात्रोंसे संबंधित एक बात और है । रगमचके नाटकोमें हम देखते हैं कि कभी-कभी दो पात्र आपसमें बहुत देर तक बातें करते रहते हैं, और तीसरा पात्र, जिसके बोलनेकी आवश्यकता नहीं रहती, मौन होकर सुनता रहता है, और कुछ समयके बाद बोलता है । दर्शक उसे देखते रहते हैं, और उन्हें इसमें कोई खटकनेवाली बात नहीं दिखायी देती । पर रेडियो-नाटकके श्रोताके लिए यह बात चीका देनेवाली है । एकाएक तीसरे पात्रकी आवाज सुनकर वह समझ नहीं पाएगा कि वह कहाँसे आ गया । तात्पर्य यह कि रेडियो-नाटकमें किसी पात्रको बहुत देरतक मौन नहीं रखा जा सकता । उदाहरणके लिए ऊपर उद्धृत 'अम्बपाली' का रूपान्तरित अंश देखिए । प्रारंभमें मधूलिकाकी कुछ पक्तियाँ श्रोताओको इस बातकी सूचना

देनेके लिए ही दी गयी है कि अम्बपाली जब सपना देरा रही है, तब मधूलिका भी वही है, जिससे अम्बपालीके जागनेपर मधूलिकाका उससे बातें करना असगत न लगे।

रगमचपर ऐसी परिस्थितियाँ आ सकती हैं, जब सभी पात्र पूर्णतः मौन हो जायँ, पर रेडियो-नाटकमें ऐसी परिस्थिति कभी नहीं आ सकती। रेडियोपर पन्द्रह सेकेंडकी शांति भी बहुत अधिक होगी। अतः रूपान्तर करते समय वैसे परिस्थितियोंकी अभिव्यक्ति भी ध्वनियोंके ही द्वारा होनी चाहिए।

रगमच-नाटकको दर्शकोंको यह समझानेमें कभी कोई कठिनाई नहीं होती कि कौन पात्र किससे बातें रहा है। उनमें पात्र बारी-बारीसे अनेक पात्रोंकी ओर घूम-घूमकर उनसे बातें कर सकता है, पर रेडियो-नाटकमें यह सुविधा नहीं है। अतः रूपान्तर करते समय रेडियो-नाटककी इस सीमाकी ओर ध्यान देना आवश्यक है।

रूपान्तर करते समय अनेक स्थलोंपर रूपान्तरकारको मूल नाटकमें परिवर्तन करने पड़ते हैं, यह ऊपरकी बातोंसे स्पष्ट हो चुका है। कहीं-कहीं अपनी ओरसे भी कुछ अश्रु या दृश्य जोड़ने पड़ते हैं। वैसे परिस्थितिमें रूपान्तरकारको अपनी भाषा और शैली-सबधी शक्तिका परिचय देना होता है। नये जोड़े गये अश्रुकी भाषा-शैली मूल नाटककी भाषा-शैलीसे बिलकुल मिलती-जुलती होनी चाहिए, जिससे श्रोता मूल नाटक और उसके रूपान्तर में जोड़े गये नये अश्रुमें कोई अंतर न पा सके।

इन बातोंसे यह स्पष्ट ज्ञात हो जाता है कि रगमच-नाटकको रेडियो-रूपान्तरका अर्थ केवल यही नहीं है कि किसी नाटकको काट-छाँटकर उसकी अवधि कम कर दी जाय, रगमचके सकेतोंको हटा दिया जाय, कथनोपकथन में पात्र एक-दूसरेको नामसे संबोधित करे। इसका अर्थ है—एक नये माध्यमके अनुरूप नाटकके स्वरूप-विधानमें पूर्ण परिवर्तन।

## कहानियोंके रेडियो-रूपान्तर

रगमच-नाटकको रेडियो-रूपान्तरकी भाँति छोटी कहानियोंके भी रेडियो-रूपान्तर प्रसारित किये जाते हैं। इनमें अनेक सुविधाएँ भी प्राप्त हैं। आजके कर्म-व्यस्त युगमें मनुष्य बड़े उपन्यासों और नाटकोसे बचनेका प्रयास करता है। उसकी माँग कम-से-कम समयमें अधिक मनोरंजन एवं जानकारी होती है। साथ ही बहुत लोग प्रसिद्ध कथाकारोंकी कृतियोंसे परिचित होना चाहते हैं, पर पुस्तक उठाकर उन्हें पढ़ लेनेका धैर्य उनके पास नहीं होता। और, जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, वर्णनात्मक कहानियोंकी अपेक्षा नाटकोंमें अधिक प्रभावोत्पादकता और मनोरंजकता होती है। इन बातोंसे समझा जा सकता है कि सुप्रसिद्ध कहानी-लेखकोंके रेडियो-रूपान्तर बड़े लोक-प्रिय हो सकते हैं। रूपान्तर इसी दृष्टिसे किये भी जाते हैं।

कहानियोंके रेडियो-रूपान्तरको साधारणतः बहुत सरल समझा जाता है, पर बात ऐसी नहीं है। सफल रेडियो-रूपान्तर उतना ही कठिन है, जितना किसी मौलिक नाटककी रचना। मौलिक नाटककी रचनामें जिस कल्पना-शक्ति और सूझकी अपेक्षा होती है, वही रूपान्तरके लिए भी आवश्यक है। साथ ही इसमें अपने नवीन माध्यमका पर्याप्त ज्ञान और अनुभव भी अपेक्षित है।

कहानियाँ पढ़ी जानेके लिए लिखी जाती हैं। उनका रूपान्तर करनेका अर्थ है, उन्हें एक नये माध्यमके उपयुक्त बनाना। इसके लिए रूपान्तरकारको सबसे पहले यह स्वीकार कर लेना चाहिए कि कहानियाँ अपने मौलिक रूपमें भले ही पढ़ दी जायँ, पर 'नाटक' कहकर प्रसारित नहीं की जा सकती। साथ ही, यह भी समझ लेना आवश्यक है कि किसी कहानीके रेडियो-रूपान्तरका मतलब केवल यही नहीं है कि उसे कथनोपकथनके माध्यमसे कह दिया जाय, बल्कि यह भी कि उसमें नाटकीय तत्वोंका समावेश किया

जाय, उसका नाटकीकरण कर दिया जाय। यदि ऐसा नहीं होता, तो उसे सफल रूपान्तर नहीं कहा जाएगा। इस सबबसे चार्ल्स हेटनका कहना है—'In converting the short story into radio form, the whole effect has to be heightened and made more dramatic if it is to be successful. Otherwise, the B B C. might just as well engage a competent performer to read the original story' इन बातोंको उदाहरण-द्वारा समझनेमें सुविधा होगी। 'प्रसाद'जीकी सुप्रसिद्ध कहानी 'इन्द्रजाल'का प्रारम्भिक अंश इस प्रकार है—

'गाँवके बाहर, एक छोटेसे बजरमें कजरोका दल पड़ा था। उस परिवारमें टट्टू, भैंसे और कुत्तोंको मिलाकर इक्कीस प्राणी थे। उसका सरदार मैकू, लबी-बोडी हड्डियोवाला एक अघेड़ पुरुष था। दया, माया उसके पास फटकने नहीं पाती थी। उसकी घनी दाढ़ी और मूँछोंके भीतर प्रसन्नताकी हँसी भी छिपी ही रह जाती। गाँवमें भीरा मोंगनेके लिए जब कजरोकी स्त्रियाँ जाती, तो उनके लिए मैकूकी आज्ञा थी कि कुछ न मिलनेपर अपने बच्चोंको निर्दयतासे गृहस्थके द्वारपर जो स्त्री न पटक देगी, उसको भयानक दण्ड मिलेगा।

उस निर्दय झुण्डमें गानेवाली एक लडकी थी। और एक बाँसुरी बजानेवाला युवक। ये दोनों भी गा-बजाकर जो पाते, वह मैकूके चरणोंमें लाकर रख देते। फिर भी गोली और बेलाकी प्रसन्नताकी सीमा न थी। उन दोनोंका नित्य संपर्क ही उनके लिए स्वर्गीय सुख था। इन घुमवकड़ोंके दलमें ये दोनों विभिन्न रसिके प्राणी थे। बेला बेड़िन थी। माँके मर जाने पर अपने अकर्मण्य पिताके साथ वह कजरोके हाथ लग्यी। अपनी माताके गाने-बजानेका सस्कार उसकी नस-नसमें भरा था। वह बचपनसे ही अपनी माताका अनुकरण करती हुई अलापती रहती थी।

शासनकी कठोरताके कारण कजरोका डाका और लडकियोंके चुरानेका व्यापार बंद हो चला था। फिर भी मैकू अवसरसे नहीं चूकता। अपने

दलकी उन्नतिमें बराबर लगा ही रहता। इसी तरह गोलीके बापके मर जानेपर—जो एक चतुर नट था—मैकूने उसकी खेलकी पिटारीके साथ गोलीपर भी अधिकार जमाया। गोली महुअर तो बजाता ही था, पर बेलाका साथ होनेपर उसने बाँसुरी बजानेमें अभ्यास किया। पहले तो उसकी नट विद्यामें बेला भी मनोयोगसे लगी, किंतु दोनोंको भानुमती-वाली पिटारी ढोकर दो-चार पैसे कमाना अच्छा न लगा। दोनोंको मालूम हुआ कि दर्शक उस खेलसे अधिक उसका गाना पसंद करते हैं। दोनोंका झुकाव उसी ओर हुआ। पैसा भी मिलने लगा। इन नवागन्तुक बाहरियोंकी कजरोके दलमें प्रतिष्ठा बढ़ी।

बेला साँवली थी। जैसे पावसकी मेघमालामें छिपे हुए आलोक-पिण्डका प्रकाश निखरनेकी अदम्य चेष्टा कर रहा हो, वैसे ही उसका यौवन सुगठित शरीरके भीतर उद्वेलित हो रहा था। गोलीके स्नेहकी मदिरासे उसकी कजरारी आंखें लालीसे भरी रहती। वह चलती तो थिरकती हुई, बातें करती तो हँसती हुई। एक मिठास उसके चारों ओर बिखरी रहती। फिर भी गोलीसे अभी उसका ब्याह नहीं हुआ था।

गोली जब बाँसुरी बजाने लगता, तब बेलाके साहित्यहीन गीत जैसे प्रेमके माधुर्यकी व्याख्या करने लगते। गाँवके लोग उसके गीतोंके लिए कजरोको शीघ्र हटानेका उद्योग नहीं करते। जहाँ अपने अन्य सदस्योंके कारण कजरोका वह दल घृणा और भयका पात्र था, वहाँ गोली और बेलाका संगीत आकर्षणके लिए पर्याप्त था, किंतु इसीमें एक व्यक्तिका अवाञ्छनीय सहयोग भी आवश्यक था। वह था भूरे, छोटी-सी ढोल लेकर उसे भी बेलाका साथ करना पड़ता था।

भूरे सचमुच भेड़िया था। गोली अजरोसे बाँसुरी लगाये, अर्द्ध-निमीलित आँखोंके अंतरालसे, बेलाके मुखको देखता हुआ जब हृदयकी फूँकसे बाँसके टुकड़को अनुप्राणित कर देता, तब विकट घृणासे ताड़ित होकर भूरेकी भयानक थाप ढोलपर पड़ जाती। क्षण-भरके लिए जैसे दोनों चौक उठते।

प्रश्न यह है कि इस अंशको नाटकीय रूप कैसे दिया जाय ? इस सम्बन्धमें केवल विवरण ही है, इसमें कोई गति नहीं, कोई घटना नहीं, कोई संघर्ष नहीं। स्पष्ट है कि अपने मौलिक रूपमें इसे कोई पढ़ भले ही दे, इसका अभिनय नहीं किया जा सकता। अतः रूपान्तर करनेके लिए हमें इसकी प्रमुख बातोंको ध्यानमें रखकर बिलकुल भिन्न प्रकारसे लिखना होगा। इसका रूपान्तर इस प्रकार किया जा सकता है—

(वाद्य-संगीतसे दृश्य आरम्भ)

आदमी—क्यों भूरे, मौज है न ?

भूरे—मौज क्या खाक है।

आदमी—क्यों, तू तो हमेशा बेलाके साथ रहता है।

भूरे—साथ रहनेसे क्या हुआ ?

आदमी—बेलाके गीत तेरे ढोलपर ही तो चलते हैं।

भूरे—लेकिन गोलीकी बाँसुरीके सामने बेला मेरा ढोल पसंद करे, तब तो !

आदमी—पर तेरे ढोलके बिना वह गा भी तो नहीं सकती ?

भूरे—यह ठीक कहा तुमने। नहीं तो बेला और गोली मुझे अपने पास फटकने देते ? बेला मुझसे घृणा करती है, गोली मुझसे दूर-दूर रहता है, लेकिन करे तो क्या ! मुझे अपने पास रखना ही पड़ता है !

आदमी—लेकिन बेला तुझसे जब प्रेम ही नहीं करती, तो साथ रहनेसे क्या होगा ?

भूरे—प्रेम करे या न करे, वह मेरी है। मैं गोलीसे उसका ब्याह कभी न होने दूँगा।

आदमी—क्या करोगे तुम ?

भूरे—क्या करूँगा, देखना क्या करता हूँ।

(वाद्य-संगीतसे दृश्य-परिवर्तन)

कथाकार—गाँवके बाहर एक छोटे-से बज़रमें कजरीका दल पड़ा

था। वही कजरोकी ओपडियोके पास ही पलासके छोटे-से जगहमे—

बेला—(खिलखिलाकर हसना)

गोली—अरी पगली, हँसती ही रहेगी ?

बेला—और क्या करूँ ?

गोली—भीख माँगने नहीं चलेगी ? समय तो हो गया।

बेला—होने दो गोली, मैंने समयका कुछ किया है थोड़े ही ?

(हल्की हँसी)

गोली—नहीं बेला, सरदार मैकू जाएगा, तो जान ले लेगा।

बेला—सरदार मैकू !—उसका तो नाम ही सुनकर मेरा दिल दहल जाता है।

गोली—उह राक्षस है बेला, राक्षस ! दया, माया उसके पास है ही नहीं।

(कुछ दूरपर लोगोकी हलचल)

बेला—यह कैसा शोर-गुल है गोली ?

गोली—सुनो बेला, सरदार मैकू किसीको डाँट रहा है।

(कुछ दूरपर बच्चेके रोनेकी आवाज)

मैकू—(दूरसे\*—क्रोधके स्वरसे)—जा मैना, गाँवमे भीख माँग ले आ। बिना भीख लिये लौटेगी तो खेरियत नहीं।

जिस दरवाजेपर भीख न मिले, उसपर अपने बच्चेको पटक देना। समझी ? जा जल्दी।

बेला—क्यों गोली, सरदार मैकूका दिल पत्थरका है क्या ?

गोली—हाँ बेला, इसीलिए तो कहता हूँ, चल जल्दी, भीख माँगने चलें। भूरे हमे खोज रहा होगा।

\* 'दूर से' का तात्पर्य है—माइक्रो-फोन से दूर रह कर। स्थान की दूरी व्यजित करनेके लिए ऐसा किया जाता है।

बेला—खोजने दो उसे !

गोली—मुझे देखकर मन ही मन जलता है ।

बेला—जलकर क्या करेगा ?

गोली—बेला, तू इन कजरोके बीच रहने लायक नहीं । तू यहाँ चली कैसे आयी ?

बेला—कैसे चली आयी, क्या बताऊँ । अच्छी तरह याद भी तो नहीं है । लेकिन गोली, मेरी माँ मुझे बहुत प्यार करती थी । उरीसे मैंने गीत गाना सीखा था, पर उसके मरनेके बाद कोई प्यार करनेवाला न रहा । पिता शराबी ओर आलसी थे, मैकूके साथ रहने लगे । करती क्या, मैं भी यही रहने लगी । ओर, तुम गोली ? तुम यहाँ कैसे आये ?

गोली—मेरा भी कोई नहीं था बेला । मेरे पिता बड़े अच्छे नट थे । भीख माँगनेके लिए जो खेल रोज करता हूँ, सब मैंने उन्हींसे सीखे थे । लेकिन पिताके मरनेके बाद मैं बेसहारा हो गया । मैकूने मुझे पकड़कर अपने पास रख लिया । मैंने भी समझा, अच्छा ही हुआ । ओर अब तो मुझे कुछ नहीं चाहिए, तुम मेरे साथ हो गयी हो ।

बेला—हाँ गोली, मुझे भी यही लगता है । तुम्हारे साथ रहकर कोई कमी नहीं खलती । मेरी खुशी तो तुम्ही हो !

गोली—दुत् पगली ।

बेला—(हँसी) ।

गोली—अच्छा, चल अब, बहुत देर हो गयी है ।

(बाद्य संगीतसे दृश्य-परिवर्त्तन)

इस प्रकार कहानीके प्रारम्भिक अंशकी सभी प्रमुख बातें रूपान्तरमे चली आती हैं, साथ ही भूरे और गोलीके बीच द्वन्द्वकी भावना (जो कहानीमे है) उपस्थित कर देनेसे नाटकीयता भी आ जाती है ।

‘इन्द्रजाल’के ऊपर दिये गये उद्धरणमें तो पात्रोंका वार्तालाप बिल्कुल नहीं है, पर कुछ कहानियाँ ऐसी होती हैं, जिनमें कहानीकार कहानी कहते-कहते आवश्यक समझनेपर पात्रोंके कथनोपकथन भी लिख देता है। वैसे कहानियोंके भी रूपान्तरमें केवल इतनेसे काम नहीं चल जाँएगा कि कोई नेरेटर कहानी पढ़ता जाये, और कथनोपकथनवाले प्रसंगोंका अभिनय कर दिया जाय। रूपान्तरकारको उनका भी नाटकीकरण करना चाहिए। चार्ल्स हैटनका विचार है\* कि जिस कहानीका रूपान्तर करना हो, उसके कथानकको लेकर फिरसे नयी रचना तैयार करनी चाहिए। इसमें मौलिक कहानीके वे ही अंश रखे जा सकते हैं, जो उचित और जनिवाय समझे जायें। हैटनका कथन बहुत अशोक मत्त है, पर यह निश्चित रूपसे नहीं कहा जा सकता कि किसी रूपान्तरमें कहानी-लेखक और रूपान्तरकारकी मौलिक रचनाएँ किस अनुपातमें रहेगी। कहानी-कहानीके अनुसार यह अनुपात बदलता रहेगा।

बहुत-सी कहानियोंमें ऐसे प्रसंग मिलते हैं, जिनमें किसी एक ही पात्रकी मानसिक स्थिति या उलझनका चित्र उपस्थित किया जाता है। वैसे परिस्थितियोंमें रूपान्तरकारके सम्मुख बड़ी कठिन समस्या आती है, क्योंकि रूपान्तरमें कथनोपकथन चाहिए, लेकिन जहाँ एक ही पात्र हो, वहाँ कथनोपकथन संभव नहीं दीखता। उदाहरणके लिए, स्वर्गीय होमवुडीजीकी कहानी ‘गोटोकी टोपी’ का एक प्रसंग इस प्रकार है—

---

\* ‘To my mind, the ideal method is to use the author’s plot and rewrite in this manner, using any of the author’s dialogue sequences which are particularly pertinent. I maintain that the resultant script should contain roughly one part of the adapter’s original work to two parts of the short story writer’s

Charles Hatton (Radio Plays)

‘जब रातको नवल घरमे आया तो उसका मन बहुत ही अशांत और दुखी-सा था । मित्रोके विशेष आग्रह करनेपर आज वह सिनेमा देखने चला ही गया । खेल था—“देनदास” । पार्वतीका प्रेम, उसकी मूक भाषा तथा चुभते हुए भाव ओर पत्तोके विवश जीवनका प्रभाव नवलके हृदयमे रेखाएँ-सी खींच गया । देवदासकी दुर्दशाको देखकर तो उसकी आँखे रोते-रोते लाल ही हो गयी थी । मित्रोने न जाने कितना मजाक उड़ाया, फिर भी वह अपनेको रोक न सका । गिरता-पड़ता घर आकर वह अपने कमरेमे पड़ी हुई आराम-कुर्सीपर लेटकर न जाने क्या-क्या सोचता रहा । अचानक काँचीके गिरनेकी-सी आवाजसे वह चौक उठा । देखा, मजरी बहुत-से कपडोका ढेर लगाये, ठीक उसके कपडोकी आलमारीके सामने बैठी हुई कुछ सी रही है । नवल एकदम कुर्सीसे उठकर खड़ा हो गया, कौतूहलका कुछ पारावार न था । “इतनी रातको मेरे कपडे ठीक कर रही है ? अकेली मेरे कमरे मे । अम्माँ क्या कहती होगी ? चाची ही क्या कहेंगी ? मजरीको मेरी इतनी चिन्ता क्यों है ? वास्तवमे मेरी वह कौन है ?” इत्यादि बातोंने नवलके मस्तिष्कमे हलचल-सी मचा दी । जो कुछ अभी वह देखकर आ रहा था, जो कुछ अब देख रहा था, हृदयको उद्वेलित करनेके लिए यह सब कुछ क्या कम था ? वह धीरे-धीरे बाहर चला आया । बरामदेमे आकर, बडे साहससे माँको आवाज दी, चाचीको पुकारा—“मुझे दूध दे जाओ ।” आज उसकी हिम्मत मजरीसे दूध माँगनेकी न हुई । माँने कहा—“आज मेरे पैरोमे बड़ा दर्द है ।” चाचीने उत्तर दिया—“जायी भैया । देख तो, मजरी इसी आसरेमे कही बैठी होगी, मुन्नूको अकेला कैसे छोड़ आऊँ ?” नवलकी आवाज सुनकर मजरीका ध्यान टूट गया । जल्दी-जल्दी कपडोको यूँ ही सरकाकर वह बाहर निकल आयी । नवल ठगा हुआ-सा यह सब देख रहा था । पर मजरीके हृदयमे न कोई भाव ही दीख पड़ता था और न नेत्रोमे कोई कौतूहल ही नाच रहा था । जल्दीसे चौकेमे गयी और दूधका गिलास भर लायी । बुआने उसके हाथरो गिलास लेकर कहा—“जा, लल्ला अकेला है, मे दूध दे आऊँ ।”

रातको नवल बहुत देर तक जागता रहा, नींद आती ही न थी। एक-के बाद एक-एक करके उसके मस्तिष्कमें विचार आने-जाने लगे। नवलको उस दिनकी बात भी याद हो आयी, जब वह दालानमें खड़ा अपनी कमीजमें बटन टाँक रहा था। मजरी देखती हुई उसके सामनेसे निकल गयी, परन्तु यह नहीं कहा कि तुम्हें क्या बटन टाँकना आयेगा, या कॉलिजको देर हो जाएगी, लाओ मैं ही लगा दूँ। नवलने उस दिन मन-ही-मन कहा था—“कितनी अभिमानिनी लडकी है।” पर आज उसके हृदयसे वह भाव कितनी जल्दी लुप्त होकर केवल याँडा-सा पश्चात्ताप छोड़ गया। यह स्वयं नवल भी ठीक-ठीक न समझ सका।

इस अशमें नवलके मनकी उद्विग्नता एवं भाव चित्रित है। बीचमें एक घटना दूध-वाली आयी है, पर मनोविश्लेषणकी दृष्टिसे उसका कोई महत्त्व नहीं है। नवल अकेला है, तब यह प्रश्न है कि उसके मनके भावोंको कैसे चित्रित किया जाय। अगर नवलका कोई घनिष्ठ मित्र रहता, तो उससे इस विषयपर बातें करायी जा सकती थी, पर वसा कोई पात्र कहानीमें नहीं है। अतः इसके रूपान्तरमें नवलके मनको ही एक पात्रके रूपमें खड़ा कर दिया गया है। रूपान्तर इस प्रकार है—

मन—इतनी रात हो गयी, क्या तुम आज सोओगे नहीं ?

नवल—मैं नहीं सोऊँगा, इसमें तुम्हारा क्या ?

मन—हैं क्यों नहीं ? तुमसे कहना मेरा कर्तव्य है।

नवल—वाह रे कर्तव्य करनेवाले ! आखिर तुम हो कौन ?

मन—मुझे नहीं पहचानते ?

नवल—पहचानता, तो पूछता क्यों ? कमरेमें तुम्हें कहीं देख नहीं रहा हूँ !

मन—आश्चर्य है, तुम मुझे नहीं देखते ! मैं तुम्हारे साथ हूँ, चौबीस घंटे तुम्हारे साथ रहता हूँ, तुम्हारे भीतर रहता हूँ, तुम्हारा मन हूँ मैं।

नवल—मेरे मन हो तुम ! अच्छा किया, मेरी समस्या सुलझाने चले आये !

मन—समस्या सुलझाने नहीं, मैं तुमसे कहने आया हूँ कि रात बहुत हो रही है, अब तुम सो जाओ !

नवल—रात बहुत हो गयी ?

मन—तुम्हें यह भी पता नहीं ? एक तो यो ही देरसे लोटे हो ! 'देवदास' फिल्म देखने गये थे न ?

नवल—'देवदास' की अच्छी याद दिगयी । उसीकी बात तो मैं कबसे सोच रहा हूँ !

मन—अब सोचनेको क्या है ? कैसे विचित्र आदमी हो ? भला फिल्म देखकर रोया जाता है ?

नवल—यही तो मेरे साथियोंने कहा था !

मन—हाँ-हाँ, वे तुमपर हँस रहे थे ।

नवल—मैं जानता हूँ, वे मुझपर हँस रहे थे, लेकिन मेरी आँखें भर-भर आती हैं, तो मैं क्या करूँ ?

मन—कितने कमजोर हो तुम !

नवल—तुम्हें जो इच्छा हो, कह लो, पर देवदासकी दुर्दशा देखकर तो मैं अपनेको रोक नहीं पाता ! अभी भी उसकी स्मृति से अतर मचल उठता है । और, उससे भी कष्ट कथा तो पार्वतीकी थी ! बेचारी तड़पती रही, लेकिन उसने कुछ कहा नहीं । नारीका जीवन कितना विवश होता है !

मन—आज तुम बहुत अशांत हो नवल ! सबेरेसे ही तुम्हें अशांत देख रहा हूँ ! आज सबेरेसे तुमने कुछ खाया भी नहीं !

नवल—खाता कैसे ? यह छुआछूत !

मन—यह छुआछूतकी बात नहीं नवल ! तुम मजरीकी ओर खिंचते जा रहे हो !

नवल—यह क्या कह रहे हो तुम ?

मन—मैं सत्य कह रहा हूँ ।

(पथरपर कैंची गिरनेकी आवाज)

नवल—कोन ?

मजरी—(सकोचमे) जी, मैं हूँ । ये कपड़े फट गये थे, इन्हें ठीक कर रही थी ।

नवल—इतनी रातको ?

मजरी—माफ कीजिए, आपकी नीद टूट गयी ।

नवल—मैं अभी सोया नहीं था ।

मजरी—अच्छा, अब सोइए, मैं जा रही हूँ ।

(किवाड खुलने-बंद होनेकी आवाज)

मन—देखा तुमने ?

नवल—हाँ मेरे मन, देखा । वह मेरे कपड़े ठीक कर रही थी । इतनी रातको । अकेली मेरे कमरेमे । अम्माँ क्या कहती होगी ? चाची ही क्या कहेगी ? मजरीको मेरी इतनी चिन्ता क्यों है ? कौन है वह ? वास्तवमे मेरी वह कौन है ? कौन है मजरी मेरी ?

मन—अशात न ो नवल ।

नवल—अशात न होऊँ ? क्या करूँ मैं ?

मन—याद है उस दिनकी बात ? तुम दालानमे खड़े अपनी कमीजमे बटन टाँक रहे थे, मजरी सामनेसे निकल गयी, लेकिन उसने यह न कहा कि तुम्हे कालिजकी देर हो जाएगी, लाओ, मैं ही लगा दूँ ।

नवल—और, उस समय मैंने सोचा था, कितनी अभिमानिनी लडकी है । लेकिन आज क्या देख रहा हूँ मैं ?

मन—देखते जाओ, अधिक न सोचो । क्या तुम्हें पता है कि तुम्हारी अनुपस्थितिमे मजरी किस तरह तुम्हारा कमरा साफ कर जाया करती है ?

नवल—हाँ, पता है। इसीलिए तो सोचता हूँ, कोन हे मजरी मेरी ?

मुझसे उसका क्या सबध है ?

मन—कुछ नहीं। वह विनवा है। तुम सयमसे रहो। अधिक न सोचो। रात बहुत बीत गयी है। अब सो जाओ। विश्राम करो।

(वाद्य संगीतसे दृश्य-परिवर्तन)

इस प्रकार रूपान्तरकार गोलिक कहानीके रूपान्तरमे आनेवाली विभिन्न समस्याओको विभिन्न प्रकारसे सुलझा सकता है। इसके लिए कोई एक निश्चित नियम नहीं। रूपान्तरकारको केवल देखना यही है कि रूपान्तर अधिक-से-अधिक नाटकीय जोर प्रभावोत्पादक बन सके।

'गोटेकी टोपी'से उद्धृत अशका, जिसमे एक ही पात्र हमारे सामने उपस्थित रहता है, रेडियो-रूपान्तर करते समय स्वगत-कथनका व्यवहार किया जा सकता था, पर यहाँ स्वगत-कथन कुछ बड़ा होता और उसमे अधिक नाटकीयता भी नहीं आती, लेकिन ऐसे ही दूसरे प्रसंगमे आवश्यकता पडनेपर स्वगत-कथनका उपयोग बड़ी सरलतासे किया जा सकता है। रगमच-नाटकोमे स्वगत-कथन अस्वाभाविक-जैसा लगता है, पर रेडियो-पर यह अस्वाभाविक नहीं लगता। छोटे-छोटे स्वगत-कथनोसे कोई हानि नहीं होती, बल्कि उनसे पात्रोकी चारित्रिक विशेषताओ, उनकी मानसिक स्थितियोपर बड़े अच्छे ढंगसे प्रकाश पडता है।

यदि कोई पात्र अकेला है, तो उसके जीवनकी घटनाओ एवं विशेषताओका परिचय देनेके लिए किसी नये पात्रकी सृष्टि भी की जा सकती है, जैसे 'इद्रजाल'के रूपान्तरके प्रारम्भिक अंशमे भूरेके साथ एक आदमी रख दिया गया है। वह 'आदमी' हमारे लिए महत्वपूर्ण नहीं है, महत्वपूर्ण है भूरे, पर 'आदमी'के साथ उसकी जो बातें होती हैं, उन्हीसे हम अपने प्रधान पात्रका परिचय प्राप्त करते हैं।

पात्रोका परिचय देने अथवा अपेक्षित वातावरण-निर्माणके लिए नैरेटर से भी काम लिया जा सकता है, पर नैरेटरका उपयोग वही होना चाहिए,

जहाँ वह अनिवार्य हो। यह पहले कहा जा चुका है कि नैरेटर बहुत अधिक न बोले और किसी दृश्यके प्रारम्भ या अन्तमें ही आये। अगर वह दृश्योके बीच-बीचमें टपक पड़ता है अथवा लगे-लगे उद्घरण बोलता है, तो इससे नाटककी गतिमें बाधा पड़ती है। पर नैरेटरकी पक्तियाँ कभी-कभी बहुत महत्वपूर्ण कार्य कर देती हैं। उदाहरणके लिए 'इद्रजाल'की दो पक्तियाँ 'गाँवके बाहर, एक छोटे-से वज्रमें कजरोका दल पड़ा था। वही, कजरो की ओपडियोके पास ही, पलासके छोटे-से जगलमें' शीघ्र ही कहानीके लिए वातावरण निर्मित कर देती है। यह कार्य केवल कथनोपकथनसे सरलतापूर्वक नहीं हो पाता।

बहुत-सी रूढ़ानियोमें, घटनाएँ बड़ी शीघ्रतासे बदलती हैं और दृश्योमें परिवर्तन होते जाते हैं। इनका रूपान्तर करते समय छोटे-छोटे बहुत-से दृश्य निर्मित करनेमें सुविधा मालूम होती है। यह गत्य है कि रेडियो-नाटकोंमें छोटे-छोटे दृश्य बनानेकी सुविधा है, पर क्षण-क्षण परिवर्तन होने-वाले बहुत अधिक दृश्योका व्यवहार उचित नहीं। प्रत्येक दृश्यका इतना बड़ा होना आवश्यक है कि वह एक निश्चित वातावरण तैयार कर सके और पात्रोकी चारित्रिक विशेषताओका समझनमें सहायक हो। तात्पर्य यह कि प्रत्येक दृश्यसे परिस्थितियो और चरित्रोका विकास स्पष्टतः परिलक्षित होना चाहिए। भॉल गिलगुडके शब्दोंमें, "The freedom given by the microphone from the static conventions of the theatre does not free the writer from the necessity of establishing both situations and characters firmly before his audience and allowing both of them time to develop"

इसका यह तात्पर्य कभी नहीं समझना चाहिए कि छोटे दृश्य कभी लिखे ही न जायँ। अपेक्षित प्रभावकी सृष्टिके लिए कभी-कभी छोटे-छोटे दृश्य निकलकर अनिवार्य हो उठते हैं। उदाहरणके लिए, 'गोटेकी टोपी'का ही एक अंश देखिए—

‘इनने थोड़े ही समयमें, इस घरके लिए वह ऐसी ही भयी मानो सदासे ही यहाँसे उसका कोई घनिष्ठ नाता है। यहाँ तक कि दो-चार बार मना करनेके उपरांत बड़ी बुआ अब मजरीसे ही तेलकी मालिश कराना अधिक पसन्द करती हैं। बदन तो आजतक उनका वेंसा किसीने दवाया ही नहीं, जैसा मजरीको दवाना जाता है। इतना ही नहीं, धोबीकी बुलाई तथा गालेके दूधका हिसाब भी उसे ही जोड़ना पड़ता है। शामको विस्तरे तक बिछवाना उसीके जिम्मे आ पड़ा है। यद्यपि मजरीको वेंसा तो अधिकार किसीने दे नहीं रखा है, फिर भी महरीसे लेकर घरकी मेहतरानी तकका दुखड़ा उसे सुनना पड़ ही जाता है। नवलके पिताको न तो ओर किसी का बनाया अब खाना ही पसन्द आता है, ओर न भिवारीकी पीसी हुई ठण्डाईमें ही अब मजा आता है।’

रूपान्तरमें इस प्रसंगको इस प्रकार रखा गया है—

हरप्यारी—(तनिक दूरसे) मजरी !

मजरी—आयी बड़ी बुआ !

हरप्यारी—नवलके बाबूजी शबतके लिए बेंठे हुए हैं।

मजरी—अभी बनाये देती हूँ।

हरप्यारी—जा, देर न कर। वे दूसरेके हाथकी ठण्डाई पीते नहीं, नहीं तो मैं कभी बनवा लेती।

मजरी—मैं जा रही हूँ, देर न होगी।

(संक्षिप्त संगीत)

हरप्यारी—मजरी !

मजरी—(निकट आती हुई) क्या है गड्डी बुआ ?

हरप्यारी—धोबी कपड़े ले आया है। जा, कपड़े भिला ले। गंदे कपड़े भी आज ही दे देना। देखना, कोई छूटने न पाये। मेरी भीगी साड़ी वहाँ रखी हुई है।

मजरी—अच्छा।

(संक्षिप्त संगीत)

हरप्यारी—मेरे पंर त्वसे दर्द कर रहे हैं। तेरा पता ही नहीं है।

मजरी—नीन-चार वत्तन ओर मलने हो रह गये हैं।

हरप्यारी—उनके लिए क्या रात भर जगी रहूंगी ?

मजरी—पहले मैं पर ही दबा देती हूँ। अभी तेल लेकर आयी।

(संगीत)

शीघ्रतासे परिणतित होनेवाले इन छोटे-छोटे दृश्योंके द्वारा मजरीकी काय-व्यस्तता दिखलानेका प्रयत्न किया गया है। साथ ही इनसे मजरीकी सरलता एवं आज्ञाकारिता तथा हरप्यारीके कठोर व्यवहारकी भी झलक मिल जाती है। आवश्यकता पडनेपर इस तरहके छोटे-छोटे दृश्योंसे काम लिया जा सकता है।

रूपान्तरमे कथनोपकथनपर भी पर्याप्त ध्यान आवश्यक है। कहानी-कार अपने पात्रों, परिस्थितियोंके बारेमें स्वयं भी कहता है, पात्रोंके वार्त्तालापोंके माध्यमसे भी कहता है। उसका कार्य सरल है। लेकिन रूपान्तर-कारके पास केवल एक ही साधन है—वार्त्तालाप। वार्त्तालापोंके द्वारा ही उसे सब कुछ कहना पडता है। पात्रोंका चरित्राकन भी इसके ही द्वारा करना होता है। अतः रूपान्तरकारके लिए आवश्यक है कि वह मूल कहानीमें चित्रित पात्रोंके चरित्रसे भली-भाँति अवगत हो ले, तब उनके अनुरूप ही कथनोपकथन लिखे। वार्त्तालापोंके द्वारा पात्रोंका चारित्रिक विकास स्पष्ट परिलक्षित होना चाहिए।

दूसरी बात यह कि मूल कहानीमें दिये गये कथनोपकथन अपने मूल रूपमें ही रूपान्तरमें नहीं रखे जा सकते। कहानी पढनेके लिए लिखी जाती है, उसके वार्त्तालाप भी पढनेके ही लिए होते हैं, अभिनयके लिए नहीं। सब वार्त्तालापोंमें, जैसा कि हम देख चुके हैं, अभिनेयताका गुण नहीं होता। उनमें आवश्यक परिवर्तनकर ऐसा बना लेना कि अभिनेता उन्हें बिना कठिनाईके बोल सकें, रूपान्तरकारका ही कर्त्तव्य है।

## रेडियो-फैंटेसी (अति कल्पना)

रेडियो-फैंटेसी भी रेडियो-नाटकका एक प्रकार है। 'फैंटेसी'का अर्थ है—'कल्पना', और रेडियो-फैंटेसीमें काल्पनिक चित्रणकी प्रबलता रहती है। काल्पनिकता तो सभी नाटकोमें होती है, पर रेडियो-फैंटेसीके प्रसंगमें 'काल्पनिक चित्रण' एक विशेष अर्थमें प्रयुक्त किया जा रहा है। यथार्थ जगत्में जिन घटनाओंका होना संभव नहीं है, उन्हें रेडियो-फैंटेसीमें घटित होते चित्रित किया जाता है, और उनके माध्यमसे किसी विचार या मार्गिक अनुभूतिकी अभिव्यक्ति की जाती है। उदाहरणोंके द्वारा यह बात स्पष्ट की जा सकती है।

आज हम देखते हैं कि विज्ञानकी सहायतासे मनुष्य प्रकृतिपर विजय प्राप्त कर रहा है, पर साथ ही वह विध्वंसकारी अस्त्र-शस्त्रोंका आविष्कार भी कर रहा है। हमें डरता है कि मनुष्यकी प्रकृति-विजय निरर्थक है। इससे तो अच्छा था वह प्राचीन युग, जब युद्धोंमें भी नैतिकताकी रक्षा होती थी। आज जब युद्ध होता है, तब नगर-ग्राम, नागरिक-सैनिक, स्त्री-पुरुष, बालक-वृद्ध, सबपर बम बरसाये जाते हैं। आजकी नैतिकता प्राचीन युगकी नैतिकतासे कितनी भिन्न हो गयी है। इसकी अभिव्यक्तिके लिए हम सोच सकते हैं कि अगर प्राचीन युगका कोई मनुष्य आजके ससारको देखता, तो इसके सबबमें क्या-क्या कहता। इसके लिए मैंने 'अभिषप्त'में यह कल्पना की है कि प्रकृति-विजयके आकाशीं आजके दो व्यक्ति हिमालयपर चढ़ रहे हैं, और उन्हें अश्वत्थामासे भेंट हो जाती है। ऐसी कल्पनाके लिए आधार भी है। महाभारतमें कहा गया है कि अश्वत्थामाने ब्रह्मास्त्रका व्यवहार किया था, पर उसे लौटा लेनेकी क्षमता उसमें नहीं थी। इसलिए उसे शाप मिला था कि वह तीन हजार वर्षों तक मानव-समाजसे दूर निर्जन प्रदेशोंमें भटकता फिरेगा। अतः यह कल्पना की जा सकती है

है कि तीन हजार यप बीत गये, अश्वत्थामा शाप-मुक्त हो गया और मनुष्यो-से उसकी भेट हो सकती है। 'अभिज्ञान' रेडियो-फैटेंगी इसी कल्पनापर आधारित है। यह सही है कि यह घटना यथार्थ जगत्में सम्भव नहीं है, पर उसके माध्यमसे जो बातें कही गयी हैं, वे सत्य हैं।

एक दूसरी रेडियो-फैटेंसीका उदाहरण लीजिए—'वे अभी भी वहाँरी हैं।' कवीन्द्र रवीन्द्रने अपने एक निबन्धमें काव्यकी अनेक उपेक्षिताओंकी ओर संकेत किया है। उनमें शकुन्तलाकी सखियाँ प्रियवदा और अनुसूया भी हैं। कवि कालिदासने उनकी भावनाओंके अकनकी ओर ध्यान नहीं दिया। हमारे मनमें एक जिज्ञासा होती है कि वे क्या सोचती होंगी, उनके हृदयमें कौसी भावनाएँ उठती होंगी। 'वे अभी भी वहाँरी हैं'का पान कला-कार माधव प्रियवदा और अनुसूयाके विषयमें सोचता-सोचता अपनी सुध-बुध खो बैठता है, कालकी लम्बी दूरी पारकर महुँपि कण्वके आश्रममें जा पहुँचता है और उदास एव भग्न-हृदया सखियोंसे बातें करता है।

इस तरह रेडियो-फैटेंसीमें अतीतके पात्रोंसे भेंट की जा सकती है। इसके अतिरिक्त दूसरी-दूसरी कल्पनाओंके आधारपर भी रेडियो-फैटेंसी लिखी जा सकती है। उदाहरणके लिए हम कल्पना कर सकते हैं कि कोई व्यक्ति जीवनकी उलझनों से ऊब गया है और इससे बचनेके प्रयत्नमें पक्षीका रूप धारण कर लेता है। किसी मृत व्यक्तिको जीवित व्यक्तिकी तरह बोलते हुए चिन्तित किया जा सकता है, समाधिके नीचे दबी हुई किसी सैनिककी आत्मा हमसे बातें कर सकती है। इसी प्रकार अन्य कल्पनाओंके आधारपर रेडियो-फैटेंसीकी रचना की जा सकती है।

रेडियोपर फैटेंसी विलकुल स्वाभाविक लगती है। रंगमंचपर किसी स्वप्निल या कल्पनामय वातावरणकी सृष्टि कठिन होगी, पर इसमें संगीतके द्वारा ऐसे वातावरणका निर्माण सरलतासे किया जा सकता है। चूँकि इसमें किसी भी दृश्यको देखनकी आवश्यकता नहीं होती, केवल श्रव्य साधनोंके द्वारा हमारे मानसिक जगत्में उचित वातावरणकी सृष्टि कर दी जाती है। साथ ही रेडियोपर साधारण एव अलौकिक पात्र बड़े स्वाभाविक

ढगसे उपस्थित किये जा सकते हैं। यंत्रोंके द्वारा पात्रोंका स्वर भी बदला जा सकता है, जिससे पात्रोंकी असाधारणताका ज्ञान सरलतासे हो सकता है। एक उदाहरणसे बात माफ हो जाएगी। 'अभिषिप्त'में अश्वत्थामा एक असाधारण व्यक्ति है, उसकी आकृति, अवस्था, स्वर आदि आजके साधारण मनुष्यसे भिन्न हैं। रगमचपर ऐसे व्यक्तिनको उपस्थित करना कुछ मुश्किल है, पर रेडियोपर यह बड़ी आसानीसे किया जा सकता है।

और सब बातोंमें रेडियो-फ़ैटेसी रेडियो-नाटककी ही तरह होती है। रेडियो-नाटककी टेकनीकके विषयमें जो बातें पहले कही गयी हैं, वे सभी रेडियो-फ़ैटेसीपर भी लागू होंगी। दोनोंमें अंतर केवल काल्पनिकता और अलौकिक अथवा मानवोत्तर पात्रोंको उपस्थित करनेमें है। यह काम संगीत और ध्वनि-प्रभावोंके द्वारा किया जाता है।

रेडियो-फ़ैटेसीकी सभावनाएँ बहुत ज़रूरी हैं, पर अभी हमारे यहाँ उनका बहुत कम उपयोग किया गया है। हिंदीमें इस प्रकारकी रचनाएँ बहुत कम लिखी गयी हैं। इस क्षेत्रमें काम करके अनेक प्रकारकी नयी उद्भावनाएँ की जा सकती हैं।

---

## मोनोलॉग (स्वगत-नाट्य)

‘मोनोलॉग’ एक अंग्रेजी शब्द है, जिसका अर्थ है—वह नाटक या नाटका-का जश, जिसमें केवल एक ही व्यक्ति बोलता है। हिंदीमें ‘मोनोलॉग’ शब्दका भी व्यवहार हो रहा है। इसे ‘स्वगत-नाट्य’ भी कहते हैं, ‘एकपात्री-नाटक’ भी। रेडियो-मोनोलॉग भी रेडियो-नाटकका एक प्रकार है। इसमें कोई कथनोपकथन नहीं होता। प्रारम्भसे अंततक केवल एक ही व्यक्ति अपनी कहानी कहता है, तथा अपनी भावनाओंको अभिव्यक्त करता है। मोनोलॉगमें कथनोपकथनका नितांत अभाव देखकर यह कहा जा सकता है कि क्या यह भी कोई नाटक है? ‘नाटक’की परिभाषा देते हुए एक अंग्रेज लेखकने तो स्पष्ट शब्दोंमें कहा है कि ‘नाटक’ केवल उन्हीं स्थितियों अथवा रचनाओंके लिए व्यवहृत किया जा सकता है, जिनमें द्वंद्व निहित हो। इसके लिए कम-से-कम दो पात्रोंका सहयोग अपेक्षित है। इसीलिए वर्णन और स्वगत-कथन नाटककी सीमाके परे हैं<sup>1</sup> पर मोनोलॉगमें भी अन्तर्द्वंद्वका अंकन किया जाता है। फलतः इसे हम ‘नाटक’के अंतर्गत गिन सकते हैं। जब इसे ‘नाटक’ कहा जाता है, तब तात्पर्य केवल यही होता है कि मोनोलॉगमें नाटकका अपेक्षित द्वंद्व है, वह पढ़नेके लिए नहीं, अभिनयके लिए लिखा जाता है, और कोई कुशल अभिनेता उसे नाटकीय ढंगसे पढ़कर हमें प्रभावित कर सकता है।

---

<sup>1</sup> Drama—A term applicable to any situation in which there is conflict and, for theatrical purposes, resolution of that character. This implies the cooperation of at least two actors, and rules out narrative and monologue

—The Oxford Companion of the Theatre  
(Edited by Phyllis Hartnoll)

मोनोलॉगमें सामान्यतः किती ऐसे पात्रको उपस्थित किया जाता है, जिसका जीवन कुछ विरोधी भावनाओंके ताने-बानेसे बना हुआ होता है। दूसरे शब्दोंमें कहें, तो उलझनपूर्ण व्यक्तित्ववाले पात्रोंके जीवनकी किसी मार्मिक कथाको मोनोलॉगमें जकित किया जाता है। उदाहरणके लिए श्री विष्णु प्रभाकरके मोनोलॉग 'सडक'की नायिकाको देख सकते हैं। जिसे वह अपना बनाना चाहती है, वह अपना नहीं बन सका, उसके पतिका मित्र बन जाता है। नायिकाका विवाह हो चुका है, वह चाहती है कि उस युवकको वह भूल जाए, जो उसका अपना नहीं हो सका, लेकिन ऐसा हो नहीं पाता, उस युवककी स्मृतियाँ उसके मनमें बार-बार उमड़कर चली आती हैं। तब उसे लगता है, जैसे वह अपने पतिके प्रति विश्वासघात कर रही है। स्वयं उसके शब्दोंमें—

‘जिसे अपना बनाना चाहती थी, उसे न बना सकी और जिसने मुझे अपना बनाया, उसके प्रति भी विश्वासघात करती हूँ, विश्वासघात। हाँ, विश्वासघात । नहीं, नहीं । नहीं कैसे ? उसकी याद करना, खिड़कीपर आकर रोज सडकको देखना यह अपने पतिके साथ विश्वासघात नहीं, तो और क्या है ? नहीं, नहीं, मैं उनसे प्रेम करती हूँ। मैं उनसे विश्वासघात नहीं कर सकती।’

उसके मनकी उलझन स्पष्ट है। उसके हृदयकी दो विरोधी भावनाएँ आपसमें टकरा रही हैं। नाट्यकोमें विभिन्न पात्र परस्पर वार्तालाप करते हैं, मोनोलॉगमें एक ही पात्रकी विभिन्न भावनाएँ आपसमें कथनोपकथन करती हैं। ‘मोनोलोगको नाटक कहा जाना इस दृष्टिसे बिल्कुल सार्थक है।

यो तो रेडियो-नाटकके सभी प्रकारोंमें इतनी शक्ति होनी चाहिए कि वे श्रोताओंकी जिज्ञासा एवं कौतूहलको अतंतक जगाये रखे, पर यह शक्ति मोनोलोगमें विशेष रूपसे अपेक्षित है। नाट्यकोमें अनेक पात्र बोलते हैं, इसलिए उनमें एकरसता आनेका उतना भय नहीं रहता, जितना मोनोलॉगमें। मोनोलॉगको एकरसतासे बचानेके लिए कई बातोंपर ध्यान देना पड़ता है।

पहली बात तो यह है कि कहानी इस तरह कही जाय कि श्रोताओंकी उत्सुकता सदा बनी रहे। तथा गति-विकास क्रमिक रूपसे हो, साथ ही उसकी जो मुख्य बात हो, उसे जतनकर रहस्यकी तरह छिपाया जाय। कहानि में मुख्य रहस्यका उद्घाटन अन्तमें हो, तभी श्रोता उसे जाननेके लिए उत्सुक रहेंगे।

एकरसतासे बचनेका दूसरा उपाय यह है कि पात्रको जो कुछ बोलना हो, वह इस प्रकार लिखा जाय कि उसके बोलनेकी गति बदलती रहे। अगर एक ही लहजेमें, एक ही गतिसे कोई आधे घण्टेतक बोलता रहे, तो वह श्रोताओंके मनको उबानेवाला सिद्ध होगा। इसलिए मोनोलॉगके विभिन्न अंश भावनाओंके अनुरूप स्थान-स्थानपर धीमी और तेज गतिसे पढ़न लायक होने चाहिए। साथ ही उनका ऐसा रचना आवश्यक है कि अभिनेता स्थान-स्थानपर हास, उच्छ्वास, गेव आदिके भावोंको सरलता से व्यजित कर सके।

इस सबमें एक बात और ध्यान देनेकी है कि मोनोलॉगकी उतिलिखित घटनाओंके अनुरूप यथेष्ट एव उचित चित्र-प्रभाव भी दिये जायें। यदि दृष्टिसे संबंधित किसी घटनाका उल्लेख किया जा रहा हो, तो साथमें दृष्टिकोण चित्र-प्रभाव भी होना चाहिए। इससे घटनाएँ सजीव हो उठेंगी और मोनोलॉग काफी प्रभावोत्पादक सिद्ध होगा।

चित्र-प्रभावोंके अतिरिक्त मोनोलॉगको प्रभावोत्पादक बनानेमें संगीतका भी बहुत अधिक हाथ है। भावनाओंको व्यजित करनेवाले पुच्छ-भूमि-संगीतसे मोनोलॉगमें प्रभावोत्पादकता लायी जा सकती है। स्थान-स्थानपर 'सातिका' भी उपयोग किया जा सकता है। ये सभी माधन रेडियो-नाट्य के सभी प्रकारोंके लिए आवश्यक हैं, पर मोनोलॉगमें कथनोप-कथनकी कमीकी पूर्तिके उद्देश्यसे इनपर विशेष ध्यान दिया जाता है।

हिंदीमें रेडियो-मोनोलॉग बहुत कम, नहीके बराबर लिखे गये हैं। यह क्षेत्र बिल्कुल खाली है। रेडियो-नाटक लिखनेके आकांक्षी कलाकार अपनी रचनाओं-द्वारा इसे समृद्ध कर सकते हैं।

## संगीत-रूपक

ऑल इंडिया रेडियोके विभिन्न स्टेशनोसे 'संगीत-रूपक' नामसे भी कुछ रचनाएँ प्रसारित की जाती हैं। इन संगीत-रूपकोमे गीतोकी प्रधानता होती है, जिन्हे एक-दो नैरेटर अपनी उक्तियोसे मबद्ध कर देने हैं। एक उदाहरण-द्वारा संगीत-रूपकका स्वरूप-विवान समझा जा सकता है। 'शरद-यामिनी'-का एक अंश देखिए—

समवेत—(गीत) आओ, शरद-हासिनी आओ !

गगन-वासिनी, उतर धरापर  
मंगल-कण निखराओ !  
जीवन-नभमे मेघ घिरे हैं  
धरती है अकुलाती,  
दसो दिशाएँ बनीं त्यागला,  
रजनी घिर-घिर आती,  
ज्योतिर्मयि शुभ शरद-शर्वरी,  
ज्योति-किरण बरसाओ !  
धरती यह हो रही पकिला,  
क्षुब्ध विकल सब प्राणो,  
बुला रही हैं तुम्हें क्षितिजसे  
जन-जनकी मृदु वाणी,  
जीवनके कर्दममें अभिनव  
शुभ्र कमल सरसाओ !

पुरुष-स्वर—गूँज उठी जन-जनकी वाणी,  
गूँज उठे धरती ओ अगर,  
शरद-यामिनी लगी उतरने  
शुभ्र मेघके उज्ज्वल रथपर !

स्त्री-स्वर—काले काटे बादल पलमें बिखर गये,  
 उज्ज्वल उज्ज्वल नभ-पञ्च क्षणमें निखर गये,  
 शरद-याभिनोका रथ तबसे उतर चला,  
 महाशून्यसे लगी तैरने ज्योति-कला !

पुरुष—(गीत)

शरदकी कुसारी चली आ रही है !  
 वान शुभ्र झिलझिल पवन है उडाता,  
 विहँसता वदन छाँद-सा गुस्फुराता,  
 नयन खजनों-से, हँसी काँस-सी है,  
 प्रभा देखकर है कुसुम-वन लजाता,  
 मचलती, थिरकती विभा-रश्मियोंपर  
 गगनकी कुलारी चली आ रही है !  
 लिये हाथमें धानकी मजरी है,  
 जवा-फूल, शोफालिकासे भरी है,  
 खचित है वसनमें सुगन शुभ्र अगणित,  
 सुमन-शोभिता यह सुमन-अप्सरी है,  
 धराको नवल दान देने सुमनके,  
 सुमनकी सँवारी चली आ रही है !

स्त्री-स्वर—रथ इतना नीचे उतर गया,  
 शारदी आ गयी धरतीपर,  
 आनन्द-गुग्ध हो रहा विश्व,  
 हो गये गुग्ध गिरि, तरु, निर्झर !

पुरुष-स्वर—शरद-यामिनी शरद-रक्ष्मी वन  
 जगमें अवतरित हो गयी !

स्त्री-स्वर—बरत पडे जन-जनके करसे  
 अभिलम्बनके फूल धरणपर,

अभिनन्दनकी सधुमय ध्वनिसे,  
गूँज उठे दिशि-दिशि औ अनर !

समवेत---(गीत)

ज्योति-चरण शरव-शिखे,  
जयति, जयति, जय हो !  
धरतीके साग्य जगो,  
उतरी तू अनरसे,  
आशाएँ जाग उठी,  
लपने राव हरषे,  
घरदे, तू वर दे यह,  
जग ज्योतिर्मय हो !

इस प्रकार सगीत-रूपकोमे गीतोकी प्रधानता रहती हे । नैरेटरके कथन-द्वारा ये गीत परस्पर जुडे रहते हे । कुछ रूपकोमे नरेटर गद्य या पद्यमे बोलते हे । आजकल प्रचलित रागीत-रूपकका स्वरूप-विधान यही हे ।

अब मे इस बातपर विचार करना चाहता हूँ कि इस स्वरूप-विधान और इसके नामकी सार्थकता क्या हे । 'सगीत-रूपक' नाम 'रूपक'से भी अधिक भ्रामक हे । जैसा हम देख चुके हे, रूपकोमे यथातथ्य घटनाओ, कार्यों एव विषयोका नाटकीकरण क्रिया जाता हे । सगीत-रूपकोमे इस बातका नितात जभाव रहता हे । इनसे किसी भी विषयका यथातथ्य वर्णन नहीं रहता । जिस वास्तविकताकी माँग रूपकमे की जाती हे, वह सगीत-रूपकमे नहीं मिलती । इसका यह अर्थ कदापि नहीं कि सगीत-रूपकमे वास्तविकता नहीं रहती, वह असत्य होता हे । सगीत-रूपकमें भी वास्तविकता रहती हे, पर यह वास्तविकता तथ्योकी नहीं, भावनाओ तथा अनुभूतियोकी वास्तविकता होती हे, ओर यह वास्तविकता तो नाटक, कहानी, उपन्यास, काव्य आदि सब स्वरूप-विधानोकी अनिवार्यता हे । अत 'सगीत-रूपक'मे आये 'रूपक' शब्दकी कोई सार्थकता नहीं ज्ञात होनी । संभवत 'सगीत-रूपक'को 'रूपक' इसलिए कहा जाता

है कि उसमें नैरेटर होते हैं, लेकिन जेसा कि हम पहले विचार कर चुके हैं, केवल नैरेटर या नैरेटरों के रहनेसे ही कोई रचना 'रूपक' नहीं हो जाती।

हाँ, कुछ परिस्थितियाँ ऐसी हो सकती हैं, जिनमें 'संगीत-रूपक' अपने नामकी साथगति सिद्ध कर सकता है। यदि किसी संगीतज्ञ जयवा कविके जीवन एवं कृतियोंपर कोई रूपक लिखना हो, तो उसके गीतोंमें जीवनकी यथावस्थ वास्तविकता निहित हो सकती है।

पश्चन यह जयय्य उठता है कि जब 'संगीत-रूपक' नाम सार्थक नहीं है, तो उसे क्या कहा जाय ? इस प्रश्नपर विचार करनेके लिए हमें प्रचलित संगीत-रूपकोषी विषय-वस्तु एवं प्रकारोंपर विचार करना होगा। आज-कल जो संगीत-रूपक लिख जाते हैं, वे निम्नलिखित कोटियोंमें जा सकते हैं —

- (१) जो कल्पित कहानियोंपर आधारित होते हैं,
- (२) जो कवियों और संगीतज्ञोंके जीवनपर आधारित होते हैं,
- (३) जिनमें प्राकृतिक मौदर्य चित्रित होता है, और
- (४) जिनमें पर्याप्त नाटकीयता भी रहती है। एक विशेषता तो इन सबमें रहती ही है कि इनमें संगीतकी प्रधानता रहती है।

तो, पहली श्रेणीकी रचनाओंको हम सरलतामें 'संगीत-कहानी' कह सकते हैं, और दूसरी श्रेणीकी रचनाओंको 'संगीत-रूपक'। तीसरी श्रेणीकी रचनाएँ 'संगीत-चित्र' कही जा सकेंगी, और चौथी श्रेणीकी रचनाएँ 'संगीत-नाटक'। इस प्रकार यदि रचनाओंके स्वरूप-विधानका नामकरण किया जाय, तो इसमें वैज्ञानिकता आएगी। इन नामोंके अर्थ भी स्वतः स्पष्ट हैं। 'संगीत-कहानी'से लोग सरलतासे समझ सकेंगे कि यह ऐसी कहानीके लिए है, जिसमें संगीतकी प्रधानता है, उसी प्रकार अन्य नाम भी सहज बोधगम्य हैं।

इन सब रचनाओंके लिए 'रूपक'के प्रसंगमें कही गयी बात दुहराई जा सकती है कि इनका सुसंगठित होना अनिवार्य है। ऐसा होनेसे ही ये श्रोताओं-पर एक निश्चित प्रभाव छोड़ सकेंगे। आजकल बहुत-से ऐसे 'संगीत-

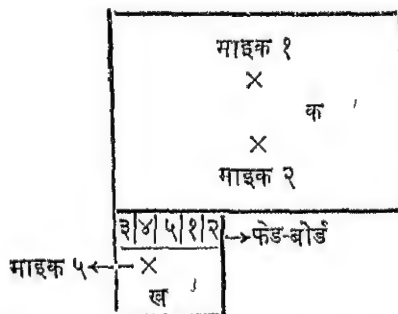
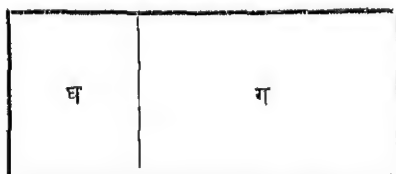
रूपक' देखनेको मिलते हैं, जिनके गीत प्रिभिल परस्थितियों एव वाता-  
वरणसे लिखे गये होते ह, जिन्हे नरेटरीकी उक्तियोंसे परस्पर जोड़ दिया  
जाता है। ऐसी रचनाओंके गीत निचरे-बिचरे-से लगते हैं, ओर उनसे  
श्रोतापर एक निश्चित प्रभाव नहीं पड़ पाता। इसलिए सफल संगीत-  
रचनाओंके लिए अनिवार्य है कि वे सुसवद्ध ओर सुसंगठित हों।

ऐसी संगीत-रचनाओंका भविष्य बहुत उज्ज्वल है। इन नये स्वरूप-  
जि रानोम यत्र-ता गुंये हुए छोटे-छोटे गीत लोगोका मनोरंजन भी करेंगे  
ओर संगीतको लोकप्रिय भी बनानेमें सक्षम हों सकेंगे।

---

टेकनीक-सबधी केवल उन्ही बातोंपर यहाँ प्रकाश डालनेका प्रयत्न किया जाएगा, जो रेडियो-नाटककारके लिए उपयोगी सिद्ध हो सकती हैं।

सबसे पहले हम स्टूडियोको देखे। रेडियो-नाटक स्टूडियोमें ही प्रसारित किये जाते हैं। कभी एक ही स्टूडियोमें काम चल जाता है, कभी कई स्टूडियोका उपयोग करना पड़ता है। स्टूडियोमें नाटक किस प्रकार प्रसारित किये जाते हैं, इसे जाननेके लिए स्टूडियोके आकार-प्रकार, उसमें स्थित यंत्र आदिका सामान्य ज्ञान अपेक्षित होगा। सभी स्टूडियोकी न एक निश्चित रूप-रेखा होती है, न सबमें समान सुविधाएँ ही प्राप्त होती हैं। जो स्टेशन जितने बड़े और सुविधा-सम्पन्न होते हैं, उनमें नाटक-प्रसारणके उतने ही साधन रहते हैं। हमारा काम यहाँ एक सामान्य स्टूडियोके परिचयसे चल जाएगा। एक नक्शाके द्वारा हम इस स्टूडियोका परिचय सरलतासे प्राप्त कर सकते हैं।



नाटक प्रसारित करनेके लिए साधारणतः एक बड़ा स्टूडियो काममें लाया जाता है। नक्शामें हम उसे क मान सकते हैं। उसकी बगलमें प्रस्तुत-

कर्त्ता (Producer) का छोटा-सा कमरा है—ख। कहीं-कहीं उद्घोषक (announcer) भी वहीसे बोलना है, कहीं-कहीं उसके लिए स्वतन्त्र कमरा भी होता है। क और ख के बीचमें आने-जानेका रास्ता नहीं होता, वहाँ एक बड़ा-सा शीशा लगा रहता है। प्रस्तुतकर्त्ता और अभिनेता एक-दूसरेको देख सकते हैं, पर साधारण ढंगसे एक-दूसरेकी बातें नहीं सुन सकते, इसके लिए जिन यंत्राका सहारा लेना पड़ता है, उन्हें फेडर (fade) कहते हैं। फेडरको हम माइक्रोफोनोके स्विच कह सकते हैं। कार्यक्रम प्रसारित करनेके लिए इन्हींके द्वारा माइक्रो ध्वनिग्राहक बनाया जाता है, अन्यथा वे निष्क्रिय अवस्थामे पड़े रहते हैं। ये फेडर प्रस्तुतकर्त्ताकी टेबुलपर सामने फेड-बोर्डपर रहते हैं। इन फेडरोंका सबध विभिन्न माइक्रोफोनो और स्टूडियोसे रहता है। जैसे, फेडर न० १ का सबध माइक्रोफोन न० १ से है, फेडर न० २ का माइक्रोफोन न० २ से, फेडर न० ३ का स्टूडियो ग से, फेडर न० ४ का स्टूडियो घ से और फेडर न० ५ का सबध माइक्रोफोन न० ५ से है। प्रस्तुतकर्त्ता एक ही स्थानपर बैठा हुआ विभिन्न स्टूडियो और माइक्रोफोनोसे सबध स्थापित कर सकता है। रिहर्सलके समय यदि उसे अभिनेताओंसे कुछ कहना हुआ, तो फेडर न० ५ ऊपर उठाकर कह देगा और फेडर न० १ या २ उठाकर उनका उत्तर सुन लेगा। प्रसारणके समय ध्वनि-प्रभाव भी दूसरे स्टूडियो यानी स्टूडियो घ से दिये जाते हैं, पर प्रस्तुतकर्त्ता उन्हें फेडर न० ४ के द्वारा स्टूडियो क से प्रसारित नाटकसे सबध कर देगा। इसी प्रकार यदि नाटकमें वाद्य संगीतकी आवश्यकता हुई, तो स्टूडियो ग में प्रस्तुत वाद्य संगीतको फेडर न० ३ के द्वारा ग्रहण किया जा सकता है। इन फेडरोंकी एक विशेषता यह भी है कि इन्हींके द्वारा ध्वनियोंका सन्तुलन किया जाता है। फेडरके एक सिरेपर ध्वनि बहुत क्षीण सुनायो पड़ती है, दूसरे सिरेपर बहुत जोरसे। आवश्यकतानुसार फेडरको कम या अधिक खोला जा सकता है, बिजली पखेके स्विचकी तरह। उदाहरणके लिए, ट्रेनका ध्वनि-प्रभाव देनेके लिए स्टूडियो घ में इस ध्वनि-प्रभावका एक रिकार्ड बजाया जा रहा है। नाटकमें यदि यह दिखलाना हुआ कि ट्रेन

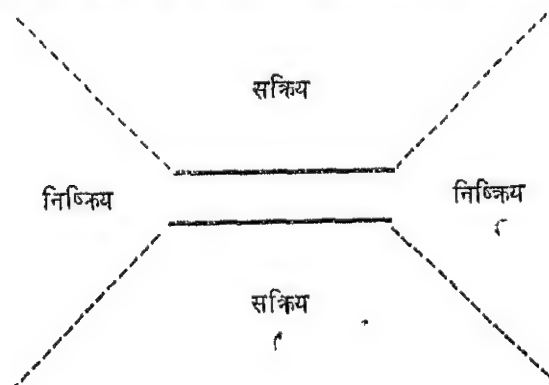
दूरसे क्रमशः निकट आ रही है, तो प्रस्तुतकर्त्ता ध्वनि-प्रभावके फेडरको धीरे-धीरे खोलता चला जाएगा, फलतः ट्रेनकी आवाज क्रमशः तेज होती जाएगी। ये बातें प्रस्तुतकर्त्ता ही सबध रखती हैं, नाटक-लेखक अपनी रचनामें आवाजकी कभी-बेशीका उल्लेख भर कर देता है।

प्रसारणके सभी कार्य माइक्रोफोन-द्वारा ही होते हैं। इसी यन्त्रके द्वारा सभी ध्वनियाँ स्टूडियोसे प्रसारित की जाती हैं। अभिनेता इन्हीं माइक्रोफोनो-में बोलते हैं, जैसे ये ही उनके श्रोताओके कान हों। आवाज जैसे ही माइक्रोफोनको छूती है, वह विद्युत्-तरंगों (electrical waves) में परिवर्तित हो जाती है। ये विद्युत्-तरंगें तारके सहारे ट्रांसमीटर तक भेजी जाती हैं। ट्रांसमीटर स्टूडियोसे कुछ ही मीलकी दूरीपर रहते हैं। स्टूडियो-से ट्रांसमीटर तक पहुँचनेमें आवाज कमजोर न हो जाय, न उसमें कोई विकृति ही आ जाय, इसपर पूरा ध्यान रखा जाता है। ट्रांसमीटर तक पहुँचने पर ये विद्युत् तरंगें बेतार-तरंगों या रेडियो-तरंगों (electromagnetic waves) में परिवर्तित हो जाती हैं। ट्रांसमीटर इन रेडियो-तरंगोंको ईथरके द्वारा बड़ी तीव्र गतिसे भेजता है। हमारा रेडियो-रिसीविंग सेट इन्हें ग्रहण करता है, और फिर कई प्रक्रियाओके बाद हमारे रेडियो-सेटका लाउडस्पीकर इन रेडियो-तरंगोंको ध्वनि-तरंगों (sound waves) में पुनः परिवर्तित कर देता है, तभी हम स्टूडियोसे प्रसारित ध्वनियोंको सुन पाते हैं।

अभी ऊपर कहा गया है कि रंगमंच-नाटकके दर्शक जितनी देरमें अभिनेताओकी आवाज सुनते हैं, उससे पहले ही कोसों दूर बैठा हुआ रेडियो-नाटकका श्रोता अपने अभिनेताओकी आवाज सुन लेता है। ऐसा इसलिए होता है कि रेडियो-तरंगोंकी गति बहुत ही तेज होती है। सामान्य ध्वनि लगभग ११०० फीट प्रति सेकेंडकी गतिसे चलती है, पर रेडियो-तरंगोंकी गतिका वेग है—१८६००० मील प्रति सेकेंड अथवा ३०००००००० मीटर प्रति सेकेंड। ध्वनि-तरंग और रेडियो-तरंगकी गतिका अंतर एक उदाहरण-द्वारा बड़ी सरलतासे समझा जा सकता है। एक व्यक्ति यदि किसी स्थानसे

बोलता है, तो उसकी आवाज पृथ्वीका चक्कर काटकर फिर उस मनुष्यके पास आनेमें कम-से-कम ४० घंटे लेगी, जबकि रेडियो-तरंग एक सेकंडमें पृथ्वीके साठे सात चक्कर काट लेती है। यही कारण है कि एक स्टूडियोकी प्रसारित ध्वनियाँ दूर-दूर देशोंमें तत्क्षण ही सुनायी पड़ जाती हैं। जैसे ही अभिनेताकी आवाज स्टूडियोके माइक्रोफोनको छूती है, ठीक उसी क्षण हम उसे अपने रेडियो-सेटपर सुनते हैं। यह सोचकर रेडियो-अभिनेता अनुभव कर सकता है कि वह अपने श्रोताओंके कितना निकट है।

माइक्रोफोन कई प्रकारके होते हैं। एक गोलाकार (Omni-directional) होता है, जो सभी दिशाओंकी ध्वनियोंको समान रूपसे ग्रहण करता है। एक माइक्रोफोन एक-मुखी (Clock-face) होता है, जो केवल एक ही दिशाकी ध्वनियोंको ग्रहण कर सकता है, और एक माइक्रोफोन द्विमुखी (Bi-directional) होता है, जो दो विभिन्न दिशाओंकी ध्वनियोंको प्रत्यक्ष रूपसे ग्रहण करता है। नाटक-प्रसारणके लिए सामान्यतः इस द्विमुखी माइक्रोफोनका ही व्यवहार किया जाता है। यो होता तो यह चतुर्मुखी है, पर इसके केवल दो ही पक्ष सक्रिय एवं प्रभाव-प्राप्त होते हैं, अन्य दो पक्ष निष्क्रिय होते हैं। सक्रिय पक्ष चौड़े होते हैं, और निष्क्रिय पक्ष पतले। ऊपरसे देखनेपर इसका नक्शा इस प्रकार होगा।



इस माइक्रोफोनकी अपनी विशेषताएँ होती हैं। यदि कोई व्यक्ति निष्क्रिय पक्षकी तरफ बोलता है, तो उसकी आवाज बहुत क्षीण सुनायी पड़ती है, क्योंकि सक्रिय पक्ष उस आवाजको प्रत्यक्ष रूपसे ग्रहण नहीं करता। फलतः पात्रोके प्रवेश और प्रस्थान सूचित करनेमें इससे बड़ी सहायता मिलती है। यदि कोई व्यक्ति निष्क्रिय पक्षकी ओरसे बोलता हुआ सक्रिय पक्षकी ओर चला आये, तो ज्ञात होगा, जैसे वह कुछ गजकी दूरीसे कमश निकट आ गया है। इसी प्रकार प्रस्थान सूचित करनेके लिए अभिनेता सक्रिय पक्षकी ओरसे बोलते हुए निष्क्रिय पक्षकी ओर चले जाते हैं। निष्क्रिय पक्षकी ओर जोरसे बोलकर यह भी सूचित किया जाता है कि कोई पात्र बंद दरवाजेकी दूरी तरफसे बोल रहा है। दरवाजा खुलनेका ध्वनि-प्रभाव मिलनेके बाद वह पात्र सक्रिय पक्षकी ओर चला जाता है। इससे ज्ञात होगा कि वह कमरेमें आ गया। द्विमुखी माइक्रोफोनकी एक उपयोगिता यह भी है कि अभिनेता नाटककी प्रति (Script) निष्क्रिय पक्षकी ओर रखकर बोल सकते हैं, जिससे कागजकी खडखडाहट बाहर न सुनायी पड़ने पाये।

दूरीकी व्यजना रेडियो-नाटकमें बड़ी सरलतासे होती है। यह इस बातपर निर्भर है कि अभिनेता और माइकके बीचकी दूरी कितनी है। जैसे, यदि यह दिखलाना हुआ कि किसी नदी या निर्धारके दो तटोपर खड़े हुए दो व्यक्ति आपसमें बातें कर रहे हैं, तो एक माइकके निकट रहेगा, दूसरा उससे कुछ दूर। कौन अभिनेता कब माइकके किस कोणपर, और कितनी दूरीसे बोले, इन सभी बातोंका निश्चय नाट्य-निर्देशक रिहर्सलके समय कर देता है।

नाटक-प्रसरणके समय आवश्यकतानुसार एक या एकसे अधिक माइक्रोफोनको काममें लाया जाता है। सामान्य स्टूडियोमें दो माइक्रोफोन रहते हैं, एकपर प्रमुख पात्र या नैरेटर बोलते हैं, दूसरेपर अन्यान्य पात्र। माइक्रोफोन अपने स्थानपर स्थिर रहते हैं, अभिनेता ही आवश्यकतानुसार

अपनी दूरी और कोणमें परिवर्तन कर विभिन्न प्रभावोंकी सृष्टि किया करते हैं।

घड़ीकी चर्चके बिना स्टूडियोका परिचय अपूर्ण ही रहेगा। दीवारकी वड़ी, पर नि शब्द घड़ी एक-एक सेकंडकी गिनती करती हुई चलती रहती है, और प्रस्तुतकर्ता एव अभिनेताओंको बतलाती रहती है कि उन्हें अपना अभिनय एक निश्चित अवधिमें ही समाप्त कर देना है।

‘ध्वनि-प्रभाव’ के प्रसंगमें हम पीछे देख आये हैं कि ये रेडियो-नाटकके बड़े प्रभावशाली साधन हैं। इनके-द्वारा कुछ ही क्षणोंमें अपेक्षित वातावरणकी सृष्टि हो जाती है, आफिस, सड़क, बाजार, नदी-तट आदिकी व्यञ्जना हो जाती है। रेडियो-नाटकमें दिलचस्पी रखनेवाले व्यक्तियोंके मनमें यह जिज्ञासा होती है कि ध्वनि-प्रभाव किस प्रकार उत्पन्न किये जाते हैं। जैसा हम अभी देख चुके हैं, ध्वनि-प्रभावोंके लिए एक स्वतंत्र स्टूडियोका व्यवहार किया जाता है। ध्वनि-प्रभाव दो प्रकारसे दिये जाते हैं—(१) स्टूडियोमें ही उत्पन्न करके, और (२) रिकार्ड-द्वारा। ध्वनि-प्रभावके स्टूडियोमें कुछ वस्तुएँ पहलेसे ही रखी रहती हैं, जिनकी आवश्यकता ध्वनि-प्रभाव देनेके लिए होती है। ये ध्वनि-प्रभाव जिस प्रकार उत्पन्न किये जाते हैं, वह बहुत लोगोंके लिए आश्चर्यका विषय होगा। उदाहरणके लिए, जब स्टूडियोमें कागजपर बालू गिराया जाता है, तब नाटक सुनने-वाले समझते हैं कि वर्षा हो रही है। सब प्रकारके ध्वनि-प्रभावोंको स्टूडियोमें उत्पन्न कर सकना संभव नहीं होता, फलतः अधिकांश ध्वनियोंके रिकार्ड रखे जाते हैं, जो अपेक्षित स्थलोपर बजा दिये जाते हैं। रिकार्ड बजानेके यंत्र, जिन्हें ग्रामोफोन टर्नटेबुल (gramophone turntables) कहते हैं, ध्वनि-संयोजककी बगलमें ही रहते हैं। हाँ, यह प्रश्न अवश्य हो सकता है कि जब नाटक एक स्टूडियोसे प्रसारित किया जाता है और ध्वनि-प्रभाव दूसरे स्टूडियोसे दिये जाते हैं, तब नाटकके उचित स्थलोपर उचित ध्वनि-प्रभाव कैसे दिये जाते हैं? बात यह होती है कि ध्वनि-संयोजकके हाथमें भी नाटककी एक प्रति रहती है, जिसमें अंकित किया रहता है कि

किन-किन स्थलोपर कौन-कौन-से ध्वनि-प्रभाव देने हें। ध्वनि-संयोजक हेड-फोनपर नाटक सुनता रहता है। साथ ही प्ररतुतकर्त्ताकी ओरसे उठे नाटकके अकित स्थलोपर प्रकाश-संकेत गिलते रहते हैं। इसीसे वह उचित स्थलोपर निर्दिष्ट ध्वनि-प्रभाव देनेमें भूल नहीं करता। ध्वनि-संयोजकका काम बड़ी सतर्कता और कुशलताका है। थोड़ी-सी असावधानीसे भी हवाई अहाजके स्थानपर मोटरकी आवाज सुनायी पड़ सकती है अथवा पानकी 'आह' पहले सुनाई पड़े और पिस्तोलकी आवाज बादमें।

प्रोड्यूसरके कंट्रोल-बोर्डपर एक यन्त्र और भी होता है, जिसके-द्वारा वह अभिनेताओंकी आवाजमें परिवर्तन कर सकता है। इसे फिल्टर (Filter) कहते हैं। इसके-द्वारा आवाजको तीखा, कर्कश, गभीर, खोखला आदि किया जा सकता है। उदाहरणके लिए, 'अभिषप्त' नाटकमें यह दिखलाना था कि अश्वत्थामा आजसे कई हजार वर्ष पहलेका मनुष्य है—आजके मनुष्योंसे भिन्न। फलतः उसकी आवाज फिल्टरके द्वारा इस प्रकार बदल दी गयी कि उसके विराट् व्यक्तित्वका आभास श्रोताओंको मिल सके।

स्टूडियोमें पर्दे नहीं होते, उनकी आवश्यकता ही नहीं होती, फिर भी रेडियो-नाटकमें दृश्य-परिवर्तन किये जाते हैं, इसका उल्लेख हम पीछे कर आये हैं। दृश्य-परिवर्तन वाद्य संगीत अथवा क्षणिक शांतिसे तो किये ही जाते हैं, स्वरोदय (Fade in),<sup>१</sup> स्वर-विलयन (Fade out)<sup>२</sup> और स्वर-परिवर्तन (Cross Fade)<sup>३</sup> से भी किये जाते हैं।

१ Fade In—A scene 'Fades In' Opening line, or musical or sound effect increases gradually in volume until at normal level

२ Fade Out—A scene 'Fades Out' Closing line, or musical or sound effect gradually decreases in volume

३ Cross Fade Fading out one set of sound, music or dialogue, and simultaneously fading in another

जब कोई ध्वनि मद-मद सुनायी पड़ती हुई जोरसे सुनायी पड़ने लगती है, तो उसे स्वरोदय कहते हैं, और इसकी विपरीत स्थितिको स्वर-विलयन। यह फेडरके द्वारा किया जाता है। अभिनेताओंकी गतिके द्वारा भी स्वरोदय तथा स्वर-विलयन होते हैं। अभिनेता जब माइकके निष्क्रिय पक्षकी ओर-से सक्रिय पक्षकी ओर अथवा दूरसे माइकके निकट आता है, तब स्वरोदय होता है और इसके ठीक विपरीत स्वर-विलयन। इनके उदाहरण पहले दिये जा चुके हैं। एक प्रकारकी ध्वनियोंके समाप्त होते-होते दूसरे प्रकारकी ध्वनियोंका स्पष्ट सुनायी पड़ने लगना स्वर-परिवर्तन कहलाता है। यह भी दृश्य-परिवर्तनका एक प्रभावशाली साधन है। इसका एक उदाहरण पीछे 'अबपाली'के रेडियो-रूपांतरके प्रसंगमें (पृ० ९५-९६) में दिया जा चुका है। दूसरा उदाहरण पृष्ठ ५८ में देखा जा सकता है। परिवर्तित होने-वाली दोनों ध्वनियाँ जितना ही एक-दूसरीसे भिन्न प्रकारकी होती हैं, उनसे उतने ही शक्तिशाली प्रभावकी सृष्टि होती है। अभी जिस उदाहरणका संकेत किया गया है, उसमें इस विशेषतापर ध्यान दिया जा सकता है।

फिल्मोंमें व्यवहृत एक साधन संयुक्त दृश्यक्रम (montage) का भी रेडियो-नाटकमें व्यवहार किया जाता है।<sup>१</sup> संयुक्त दृश्यक्रममें छोटे-

१. Montage—A swift succession of individual voices, or of very brief scenes, or of musical and sound effects or of any combination of the preceding. Montage is used to widen the scope of action by showing parallel events, to show time lapse through a swift succession of events and to achieve sharp contrasts

—Glossary of Radio Terms in 'One Hundred Non Royalty Radio Plays'

- २ This is not in the least a circumstance peculiar to the cinema, but is a phenomenon invariably met with in all cases where we have to deal with juxtaposition of two facts, two phenomena, two objects

—'The Film Sense'

छोटे अनेक दृश्यो जधवा अनियोका इस प्रकार सयोजन किया जाता है कि सयुक्त रूपमे उनसे एक नये प्रभावकी सृष्टि हो । रार्जी आइराटीनका तो कहना है कि इस साधनका उपयोग सभी क्षेत्रोमे किया जाता है । रेडियो-नाटकमे सयुक्त दृश्यक्रमसे अनेक प्रकारके प्रभाव उत्पन्न किये जाते हैं । इससे यह दिखलाया जाता है कि घटना विशेषकी समानान्तर प्रतिक्रिया किस प्रकार होती है । उदाहरणके लिए, एक गहान् व्यक्तिके निधनकी समाजके विभिन्न क्षेत्रोमे क्या-क्या प्रतिक्रिया होती है, यह सयुक्त दृश्यक्रम-द्वारा दिखलाया जा सकता है । इससे पानविशेषकी मानसिक उद्विग्नताका प्रभावशाली चित्र अंकित किया जा सकता है । एक उदाहरण इस प्रकारका हो सकता है —

स्वर १—जगह खाली नहीं है ।

स्वर २—शादी कर लो विमल ।

माँ —अब मेरे दिन लौटेंगे ।

स्वर ३—बधाई है विमल, तुम परीक्षा पास कर गये ।

स्वर १—जगह खाली नहीं है ।

स्वर २—शादी कर लो विमल ।

माँ —अब मेरे दिन लौटेंगे ।

स्वर ३—कितने भाग्यवान हो विमल ! इतना अच्छा क्लास मिला है तुम्हें ।

स्वर १—जगह खाली नहीं है ।

स्वर २—शादी कर लो विमल ।

माँ—अब मेरे दिन लौटेंगे ।

स्वर ३—बधाई है विमल ! मिहनतका फल तुम्हें अवश्य मिलेगा ।

मिहनतका फल तुम्हें अवश्य मिलेगा ।

विमल—(तेज आवाजमें) झूठ ! झूठ ! झूठ कह रहे हो तुम ।

( सँभलकर ) उफ् ! यह क्या कर रहा हूँ मैं ! कोई

सुनेगा, तो क्या कहेगा ! (हल्की हँसी)

सयुक्त दृश्यक्रम प्रस्तुत करनेके लिए स्वरोदय, संगीत आदिका सहारा लिया जाता है ।

## टेलीविजन-नाटक : रेडियो-नाटक

रेडियो-नाटककी टेक्नीकका विवेचन करते समय हमने यह अच्छी तरह देख लिया कि सामान्य नाटकोमें रेडियो-नाटककी कला बहुत भिन्न है। वैज्ञानिक प्रगतिके साथ-साथ नाट्य-स्वरूपोंमें परिवर्तन होते जाते हैं। रंगमंच-नाटक, फिल्म-नाटक और रेडियो-नाटक हमारे सामने हैं, इनकी अगली कड़ीमें आ रहा है टेलीविजन-नाटक। टेलीविजनका आविष्कार हो चुका है, और उसके माध्यममें ब्रिटेन, फ्रांस, जर्मनी, इटली, रूस, डेनमार्क आदि अनेक देशोंमें नाटक प्रसारित किये जाने लगे हैं। हमारे यहाँ अभी टेलीविजन नहीं आया है, पर जाएगा अवश्य, इतना निश्चित है, और, लोगोंके मनमें स्वाभाविक शका होती है कि क्या टेलीविजन-नाटक रेडियो-नाटकको अपदस्थ कर देगा? ऐसी शका वहाँके लोगोंके मनमें भी होती है, जहाँ टेलीविजनका उपयोग होने लगा है। इंग्लैंडके श्री फेलिक्स फोल्टन लिखते हैं —

‘One of these days, radio is going to find that its glasses have been mended by television. When that happens, will it survive, or, like the old mail-coach, will it be put affectionately but finally away? If it disappears, I believe that something, perhaps even a great deal, will be lost. But whichever the answer is to be, the coach is still on the road and it looks as if it still has a good way to travel.’

हमलोगोंके लिए टेलीविजन अभी दूरकी चीज है, इस तरहकी शका-आशकाओंसे कोई लाभ नहीं दीखता।

कुछ लोगोके मतमे यह भी जिज्ञासा होती है कि टेलीविजन-नाटकका स्वरूप-विधान कैसा होगा ? इस सबबमे भी कुछ कहना असागयिक-जैसा लगता है । हाँ, इतना अवश्य कहा जा सकता है कि टेलीविजन-नाटककी अपनी सीमाएँ और अपनी विशेषताएँ होंगी । वह रेडियो-नाटक-की तरह मान श्रय न रहकर, दृश्य भी हो जाएगा । रेडियो-नाटककी तरह वह काल और स्थानके बधनोसे मुक्त नहीं रह जाएगा, उसमे सकलन-रथ पर ध्यान देनेकी आवश्यकता पड़ जाएगी । टेलीविजन-नाटकमे दृश्य, वस्त्राभूषण, पात्रोके अंग-संचालन, भाव-भंगिमा आदिका भी उपयोग करना पड़ेगा । नाटककारकी दृष्टिसे टेलीविजन-नाटककी कला रेडियो-नाटकके निकट न होकर, फिल्म-नाटकके निकट होगी । उसका प्रभाव लघु-रूप-रंगमंचके समान किन्तु अधिक चलचित्रात्मक होगा, क्योंकि टेलीविजनका पर्दा चलचित्रसे काफी छोटा ओर सपाट होता है । वास्तवमे टेलीविजनकी कला कैमरा ओर माइक्रोफोनकी कला होगी । उसका स्वरूप-विधान कैसा होगा, यह अभी निश्चित रूपसे नहीं कहा जा सकता । बी० बी० सी०मे भी अभी प्रयोग ही हो रहे हैं । वहाँके जयिकारी श्री मॉल गिलगुडने स्वयं लिखा है—‘It may well be that, with the passing of time and as the result of vigorous and imaginative experiment, indigenous form of piece for television may be evolved; a form that will approximate far more nearly in lay out to a film script than to that of play for sound broadcasting. To date, that form has not evolved and I would hesitate to say that even the embryo of such a form is in existence. If I am asked to give practical advice to the writer who is interested in television, I think that I could do no more than to urge him to buy a set and watch results.’

तात्पर्य यह कि वहाँ भी टेलीविजन-नाटककी कला अभी प्रयोगावस्था-में ही है। आशा की जा सकती है कि जबतक हमलोगोंके यहाँ टेलीविजन आएगा, तबतक टेलीविजन-नाटककी कला बहुत कुछ निखरेगी, और बी० बी० सी० के अनुभवोंसे हम लाभ उठा सकेंगे।

अभी तो हमें रेडियो-नाटककी सभावनाओपर ही ध्यान देना है। हमारे यहाँ रेडियो-नाटकके प्रारंभ हुए अभी बीस वर्ष भी नहीं हुए। पहला नाटक १९३६ में आल इंडिया रेडियोके दिल्ली स्टेशनमें प्रसारित हुआ था। वह नाटक भी वास्तवमें रंगमंचके लिए लिखे गये एक बँगला-नाटकका रूपान्तर था। अभी भी केवल रेडियोको ध्यानमें रखकर हमारे यहाँ कम ही नाटक लिखे जाते हैं। लब्धप्रतिष्ठ नाटककारोंके सबंधमें भी यह बात कही जा सकती है कि केवल रेडियोके लिए कम ही लोग लिखते हैं। फलतः ऐसे रेडियो-नाटक, जिनमें रेडियो-टेक्नीककी सभावनाओंका अधिकाधिक उपयोग किया जाय, कम ही मिलते हैं। आल इंडिया रेडियोके एक अधिकारी श्रीकृष्ण शुरुलूने सत्य ही कहा है—‘A completely radiogenic play is rare We have broadcast few plays’ which were written especially for the medium Most plays, however, suffer from poor craftsmanship Their structure needs visual props The dialogue lacks the rhythms and modulations of the natural voice It belongs to the printed page and is not speech for an actor’s tongue’

इससे सरलतासे समझा जा सकता है कि हमारे यहाँ रेडियो-नाटककी कलापर कम ध्यान दिया गया है, और इसकी सभावनाओंका कम उपयोग हुआ है। यह क्षेत्र रिक्त है, और हमें काम करनेवालोंके लिए भविष्य आशामय है। जबतक टेलीविजन नहीं आता, तबतक उसकी चिंता किये बिना रेडियो-नाटककी कलापर ही ध्यान देना उचित है।



परिशिष्ट

## संघर्ष

(बाद्य संगीतसे दृश्य प्रारम्भ)

(छेनी और हथौड़ीसे मूर्ति गढ़नेकी 'छट्-छट्' आवाज)

पंकज (धीरे धीरे)

प्रस्तरमे जीवन जागेगा ।

मेरी साधना न हार कभी भी मानेगी ।

मैं अपने हाथोंसे गढ़ दूंगा नई मूर्ति ।

पत्थर जीवित जाग्रत बनकर मुस्काएगा ।

इसका अंतर मचलेगा,

आँखे चमकेगी,

मुखकी अकित रेखाएँ

अपने मीन स्वरोंमे गाएँगी !

मेरी साधना, न ठहर तनिक,

तू चलती जा ।

(मूर्ति गढ़नेकी आवाज)

पंकज

मैं अपने आघातोंसे

प्रतिपल जगा रहा हूँ नयी ज्योति,

संसार तनिक जिसकी छायामे मुस्काए ।

(मूर्ति गढ़नेकी आवाज)

पंकज

यह निर्जनताका राज्य,

यहाँ कोई न ओर ।

जगके कोलाहल, सघर्षसे दूर,

यहाँ है अभय शान्ति ।  
 है शांति भग होती  
 मेरी छेनीकी 'खट्-खट'से ही, बस ।  
 इस निर्जनतामे जाग रहा मैं ही केवल,  
 सोये पत्थरको जगा रहा ।  
 मैं कलाकार हूँ, शिल्पी हूँ ।

पकजका मन

तुम कलाकार ही नहीं,  
 नहीं शिल्पी केवल,  
 तुम रक्त-मासके पुतले भी, मानव भी हो ।

पकज

यह कैसी ध्वनि ?  
 सुनता हूँ क्या ?

मन

तुम कलाकार ही नहीं,  
 नहीं शिल्पी केवल,  
 मानव भी हो ।

पकज

तुम कौन ?  
 कहाँसे बोल रहे ?  
 मैं तुम्हे देखता यहाँ नहीं,  
 लेकिन आवाज सुन रहा हूँ ।

मन

मैं तो तुमसे  
 कुछ कहता रहता हूँ सदैव,  
 जिसको तुम सुनकर भी  
 न कभी हो सुन पाते मेरे पकज ।

पकज

पकज ?

सबोधित करते हो मुझको 'पकज' कहकर ।

मन

आश्चर्यचकित क्यों होते हो ?

मैं तुमसे परिचित हूँ,

तुमको पहचान रहा,

हे ज्ञात मुझे आख्यान तुम्हारे जीवनके,

हरएक तुम्हारी धडकन

मेरी धडकन है ।

पकज

सम्मुख आओ,

मैं भी तुमको पहचानूँ तो ।

मन (हटकी हँसी)

पहचानोगे ?

आश्चर्य यही,

मुझको तुम अबतक भी

न तनिक पहचान सके ।

पकज

मैं समझ नहीं पाता,

तुम क्या यह कहते हो ?

मन

जबसे तुमने देखा प्रकाश इस धरतीका,

जबसे ज्वल साँसे

गिनने लग गयी जिव्दगीकी धडियाँ,

मैं तबसे ही तो सग तुम्हारे रहता हूँ !

पंकज

तुम सग हमेशा रहते हूँ ?

मन

हाँ, सग हमेशा रहता हूँ ।

तुम भी हो उतना निकट नहीं अपने मनके,

जितना मैं निकट तुम्हारे

प्रतिपल रहता हूँ ।

पंकज

तुम कौन ?

क्यों नहीं मेरे सम्मुख आते हो ?

मन

सम्मुख क्या आज पंकज ।

मैं तो सदा तुम्हारे मनमें हूँ,

मैं सदा तुम्हारे अतरसे बोला करता ।

पंकज

क्या कहने आये हो मुझसे ?

इस समय ? यहाँ ?

मन

मैं कहने आया हूँ पंकज,

तुम कलाकार ही नहीं,

नहीं शिरपी केवल,

तुम रक्त-मासके पुतले भी, मानव भी हो ।

पंकज

तात्पर्य तुम्हारे कहनेका ?

मन

तात्पर्य स्वयं सोचो, समझो ।

मैं कलाकार,  
जीवनके सत्योका द्रष्टा !  
मैं देख रहा हूँ उन्हें सतत,  
इसलिए कि उनको जगको भी दिखला पाऊँ,  
इसलिए कि  
प्रमुदित हो पाये ससार  
कलाकृतियोंमें उनका बिम्ब देख ।

**मन**

तुम चाह रहे हो  
जगतीको प्रमुदित करना ?

**पंकज**

सच कहते हो,  
मेरी कामना यही है,  
जग यह हँस पाये ।  
मेरी साधना सफल होगी,  
जब मेरी कला-सृष्टियोंसे  
जग पाएगा उल्लास-हास !

**मन**

इन बातोंपर  
मुझको विश्वास नहीं होता ।  
कामना तुम्हारी होती यदि,  
— जगतीको सुखी बनानेकी,  
पहले तुम सुखी बनाते  
अपनी पत्नीको, माँको, अपने नन्हें शिशु को !

**पंकज**

क्या कहते हो ?

मन

मैं सत्य कह रहा हूँ पकज !  
 तुम जीवनके सत्योसे आँखें फेर रहे ।  
 तुम कहते हो,  
 तुम निर्मित करते हो अनुपम मूर्तियाँ नयी,  
 मैं कहता हूँ,  
 मूर्तियाँ नहीं,  
 भ्रष्ट-सृष्टि तुम्हारी है केवल ।  
 तुम देख रहे,  
 अपनी आँखोंके सम्मुख नित,  
 नग्ना मोहन बीमार पड़ा है शय्यापर,  
 पत्नी बेचैन हो रही है ।

( कश्मल सगोतके साथ एक स्पृति-दृश्य प्रारम्भ होता है )

मोहन--माँ ! माँ !

बेला--क्या है बेटा ? प्यास लगी है क्या ?

मोहन--हाँ माँ, पानी दे ।

बेला--पहले दवा पी ले बेटा, फिर पानी पीना ।

मोहन--नहीं माँ, मैं यह दवा नहीं पीऊँगा, बड़ी कड़वी लगती है ।

बेला--दवा पीएगा, तभी तो जल्दी अच्छा हो जायगा ।

मोहन--तू रोज यही कहती है, पर मैं अच्छा नहीं होता । बाहर कब खेलने जाऊँगा माँ ? शांति और रामू रोज खेलते हैं ।

बेला--तुम भी खेलने जाओगे मेरे लाल । पहले अच्छा तो हो जाओ ।

मोहन--मैं कब अच्छा होऊँगा माँ ?

बेला--अब दो-चार दिनमें ही अच्छे हो जाओगे ।

मोहन--तब तुम मुझे खानेको दोगी न ?

बेला--हाँ बेटा, मैं तुम्हारे लिए बड़ी अच्छी-अच्छी चीजें बनाऊँगी ।

मोहन—मैं सदेव खाऊँगा माँ, रसगुल्ले भी ।

बेला—मैं तुम्हें सब कुछ दूँगी मोहन !

मोहन—तू मुझे जल्दी अच्छा कर दे माँ । बाबूजीसे कहकर कोई अच्छी दवा मँगा देना ।

बेला—बाबूजी ! ( साँस खींचकर ) बाबूजीको फुरसत नहीं रहती बेटा ! वे हमेशा अपने काममें लगे रहते हैं ।

मोहन—मेरे लिए वे काम छोड़कर जरूर दवा ला देंगे माँ !

बेला—मोहन बेटा, उनके पास पैसे भी तो कम हैं ।

मोहन—इससे क्या हुआ माँ ! तू बहाना करती है । मैं कहूँगा तो, मेरे लिए वे जरूर दवा ला देंगे ।

बेला—देख, वे आ ही रहे हैं ।

मोहन—कहाँ है माँ ?

बेला—आ ही गये । देखिए न, मोहन कबसे आपको खोज रहा है । आपको तो अपनी मूर्त्तियोंसे छुट्टी नहीं मिलती ।

पंकज (निकट आता हुआ)—क्या कहूँ, थोडा-सा काम बाकी रह गया था, सोचा, पूरा ही कर लूँ । मोहनकी तबीयत कैसी है ?

बेला—आपको इसकी चिंता थोड़े ही है ?

पंकज—चिंता क्यों नहीं है ? लेकिन कामसे इस तरह उलझ जाता हूँ कि कुछ याद ही नहीं रहता । और, मूर्त्तियाँ बेकार तो नहीं बना रहा हूँ, उनसे पैसे भी तो मिलेंगे ।

बेला—पैसे क्या खाक मिलेंगे ! मूर्त्तियोंके प्रेमी कितने हैं ?

पंकज—हैं क्यों नहीं ? दुनियामें अनेक कला-पारखी हैं ।

बेला—साल दो सालमें कोई दो मूर्त्तियाँ खरीद ही लेगा, तो क्या इसीसे जिन्दगी चलेगी ? मैं कबसे कहती हूँ, कोई दूसरा काम कर लो ।

पंकज—नहीं बेला, मुझसे दूसरा काम न होगा ।

मोहन—बाबूजी !

पंकज—क्या है बेटा ?

मोहन—मुझे जल्दी अच्छा कर दीजिए बाबूजी । मैं खेलने जाऊँगा ।

पंकज—तू अच्छा हो जाएगा मोहन ।

मोहन—आपने यह बड़ी कड़वी दवा ला दी है, मैं इसे नहीं पीऊँगा ।

आप कोई अच्छी दवा ला दीजिए ।

पंकज—अच्छी दवा ? ला दगा बेटा । तू जल्दी अच्छा हो जाएगा ।

( स्मृति-दृश्य समाप्त )

मन ( जोरकी हँसी )

तुम कलाकार हो, शिल्पी हो ।

तुम चाह रहे

उत्लास-हाससे भर देना इस जगतीको ।

लेकिन अपने नन्हे शिशु,

अपनी पत्नीको

तुम तनिक न प्रमुदित कर पाते !

पंकज

सच कहते हो ।

विक्षुब्ध, विकल हो उठता हूँ

मैं उन्हें देख ।

मेरे अतरके तार-तार वज्र उठते हैं,

बह चलती है आँखोंसे करुणाकी धारा ।

लेकिन क्या करूँ,

विवश हूँ मैं ।

ये पत्थर माँग रहे भुझसे आकार नये ।

आकृतियाँ माँग रही भुझसे जीवन-स्पन्दन ।

मैं कलाकार,

इनको निराश कैसे कर दूँ ?

( मूर्ति गढ़ने की आवाज )

मन

लगता मुझको,  
 विक्षिप्त हो गये हो पागल !  
 पापाणोंकी वाणी तुम सुनते हो प्रतिक्षण,  
 लेकिन मोहनकी कातर ध्वनि  
 अतः तनिक तुम्हारे नहीं पहुँच पाती ?

पंकज

मुझको अशांत मत करो अधिक !  
 उनकी स्मृतियोंको सोने दो ओ मेरे मन !  
 मेरे अतरको ओर न अधिक कुरेदो तुम !  
 मैं शिल्पी हूँ,  
 गढ़ रहा मूर्तियाँ जगके हित,  
 मेरी साधना न भग करो  
 इन बातों से ।

मन

(हँसते हुए)

साधना !  
 साधना इसे तुम कहते हो !  
 तुम पागल हो !  
 तुम भाग रहे हो जीवनके राक्षसों !  
 पापाणोंके सँग जूझ-जूझ  
 पापाण हो गये हो तुम भी !

पंकज

(आश्चर्य से)

—

क्या कहते हो ?  
 पापाण हो गया हूँ मैं भी ?  
 तुम निष्ठुर हो,  
 तुम अतरकी धडकन न तनिक हो सुन पाते !  
 देखो, मेरे उरमें

आकाशाएँ है जाग रही कितनी,  
मेरी पलकोमे सपने उमड रहे कितने ।  
मेरी राँसे जगकी  
मगल-कामना किया करती सदेव ।  
तुम कैसे कहते हो,  
मैं भी पापाण हो गया हूँ  
इन पापाणोके संग ?  
मेरे उरमें तो जाग रही  
जीवन-विद्युत् इतनी सशक्त,  
जो पापाणोको भी  
नवजीवन देती है,  
चेतना नयी उनके प्राणोमे भरती हे ।

मन

आश्चर्य यही तो  
होता है मुझको पकज ।  
तुम कहते हो,  
कैसे निराश कर दू मैं इन पापाणोको ?  
लेकिन निराश करते अपनी प्रिय बेला को  
तुमको न तनिक लज्जा आती ।  
हे याद,  
कौन-सी आशाएँ थी  
जाग उठी उसके मनमे ?

(सधुर वाद्य-संगीतसे स्मृति-दृश्य प्रारभ होता है)

बेला—(हल्की हँसी)

पकज—बड़ी खुश हो बेला ।

बेला—मैं खुश न होऊँ, तो दूसरा कौन होगा ?

पकज—आखिर बात क्या है ?

बेला—मुझसे खुशीकी बात पूछ रहे हो ? आज मुझसे सुखी दूसरी कौन नारी होगी !

पकज—क्यो ?

बेला—“क्यो”का जवाब मैं नहीं देती ।

पकज—जरा सुनूँ भी ।

बेला—तुम्हारे-जैसा कलाकार तो खुद रागद्वज जाएगा ।

पकज—कलाकारकी पत्नी कह दे, तो अच्छी बात न होगी ?

बेला—तुम तो मुझे चिढ़ाने लगते हो । तुम्ही बतला दो तो कैसा हो ?

पकज—नहीं बेला, मैं पहली बूझना नहीं जानता । मैं तो मूर्ति गढ़ना जानता हूँ, पत्थरकी मूर्ति !

बेला—एक मेरी मूर्ति नहीं बना दोगे ?

पकज—तुम तो मेरी कलाकी प्रेरणा हो । अपनी प्रत्येक मूर्तिमें मैं तुम्हारी ही आत्माका संगीत भरता हूँ । मैं कितना प्रसन्न हूँ, तुम्हारी जैसी जीवन-संगिनी पाकर !

बेला—यह तो तुम उल्टी बात कहते हो ।

पकज—उल्टी बात कहता हूँ ?

बेला—और नहीं तो क्या ? खुश तो मैं हूँ कि तुम्हारे-जैसी कलाकारकी पत्नी हूँ ।

पकज—पगली ! (हल्की हँसी)

बेला—हँसते क्यो हो ? मैं झूठ कहती हूँ ?

पकज—झूठ क्यो कहोगी बेला । लेकिन मैं सोच रहा हूँ कि क्या तुम हमेशा सुखी रह सकोगी ?

बेला—मैं तुमसे ऐसी बातें नहीं सुनना चाहती । मेरा मन आशकित हो उठता है । मैं तुम्हारे साथ हमेशा सुखी रहूँगी ।

पकज—तुम मेरी बात नहीं समझी ।

बेला—मैं समझती हूँ । तुम कलाकार हो, शिल्पी हो । मुझे तुम्हारी

प्रतिभापर, तुम्हारी शक्तिपर विश्वास है। मैं जानती हूँ,  
तुम मुझे दुखी नहीं होने दोगे।

पकज—हाँ बेला, मैं तुम्हें दुखी नहीं होने दूँगा। तुम्हारे होठोंकी  
मुस्कानके लिए मैं सब कुछ करूँगा।

बेला—तुम कितने अच्छे हो।

(स्मृति-दृश्य समाप्त)

मन—(ज़ोरकी हँसी)

तुम कितने अच्छे हो पकज। (हँसी)

पकज

तुम हँसने आये हो मुझपर ?

मन

मैं हँसने नहीं यहाँ आया,

(व्यथसे)

यह तुमसे कहने आया हूँ,

तुमने अपनी बेलाको सुखी बनाया है।

मुस्कान अधरपर खिलती रहती है उसके,

आँखें उसकी मुस्काती हैं,

हो सुख विभोर,

उल्लास-हासके गीत सदा वह गाती है।

तुम कितने अच्छे हो पकज। (हँसी)

पकज

मैं कहता हूँ,

मुझपर न हँसो अब और अधिक,

ओ मेरे मन।

मन

मैं हँसता नहीं तनिक तुमपर।

कुछ बीती बातें याद करा देता हूँ बस।

उन मधु-दिवसोंकी स्मृतियाँ,

जीवनमें हँसी-खुशी तब आकर लहराती,  
बेला मुस्काती,  
मोहन किलकारी भरता,  
साधोकी कलियाँ खिल जाती !  
कितना सुन्दर लगता यह जग !

पंकज

रहने दो अब  
ओ मेरे मन !  
तुम दुनियाको रगीन बना  
साधना-भ्रष्ट मुझको यो करने आये हो !  
लेकिन मैं अपने पथसे भ्रष्ट नहीं हूँगा !  
है मुझे ज्ञात,  
इस दुनियाकी यह चमक-दमक,  
यह रगीनी,  
सब नश्वर है, है क्षणिक, तुरत मिट जाएँगी !  
मैं नश्वरताके लिए  
अमरताको न कभी भी खो सकता !

मन

यह बात अमरताकी  
तुमने कैसी छोड़ी ?

पंकज

ओ मेरे मन,  
तुम अंधे हो,  
तुम समझ न पाओगे सब कुछ !

मन

पत्थरके प्रेमी,  
जरा मुझे समझाओ भी !

## पकज

जो रग दिखाते हो मुशको  
 इस दुनियाके,  
 वे सबके सब धुल जाएँगे ।  
 बेला न रहेगी,  
 रह न सकेगा मोहन भी,  
 औ, कलाकार पकजकी  
 नखर देह कभी मिट जाएगी ।  
 मिट जाएगे,  
 जगके वेभव-ऐश्वर्य सभी ।  
 मिट जाएगी  
 दुनियाकी सारी चमक-दमक ।  
 लेकिन यह अनुपम कला-सृष्टि  
 जगके ध्वसोपर भी सदैव मुस्काएगी ।  
 युग-युग तक कलाकार पकजकी  
 गौरव-गाथा गाएगी ।  
 सब मिट जाएँगे,  
 वर्तमानके प्राणी हैं,  
 लेकिन यह मेरा कलाकार  
 है तोड रहा इस वर्तमानकी भीमाएँ  
 छेनीके निष्ठुर, निर्मम कुछ आघातोंसे ।  
 आनेवाली सदियोंमे भी  
 यह कभी न मिटनेवाला है ।  
 यह गौरव देख रहे हो तुम ?  
 देखो भी तो ।

( वाद्य-संगीतसे नया स्मृति-वृक्ष प्रारंभ होता है । बहुतसे लोगोंके जमीन खोदनेकी आवाज सुनायी पड़ती है । )

आदमी १—अरे भई, इतने जोरसे कुदाल न चलाओ ।

आदमी २—क्यों ?

आदमी १—कहीं ऐसा न हो कि जिन मूर्तियोंकी खोजमें हम मिहनत कर रहे हैं, वे हमारी कुदालकी ही चोटसे टूट जायें ।

आदमी २—हाँ, अभी-अभी तो यह छोटी-सी पत्थरकी मूर्ति मिली है ।

आदमी १—इसीलिए तो कहता हूँ कि बड़ी मूर्तियाँ भी शीघ्र ही मिलेंगी । अच्छा, जल्दी-जल्दी काम करो ।

• (कुदाल और फावड़े चलानेकी आवाज)

आदमी २—यह देखिए, एक नयी मूर्ति यह निकली ।

आदमी १—कितनी सुन्दर है ! मैं कहता हूँ, अभी और मूर्तियाँ निकलेंगी । काम करो ।

(कुदाल और फावड़े चलानेकी आवाज)

आदमी २—यह देखिए—एक नयी मूर्ति और निकली ।

(कुदाल और फावड़े चलानेकी आवाज)

आदमी २—एक मूर्ति और !

आदमी १—इतनी मूर्तियाँ ! कलाका अनुपम भंडार पा लिया हमने ! कितनी सुन्दर हैं ये !

आदमी २—इनकी कला तो देखिए ! इनकी एक-एक रेखा बोल रही है ! ये कितनी सजीव लगती हैं !

आदमी १—किसकी बनायी हुई है ?

आदमी २—नाम तो इस मूर्तिके नीचे खुदा हुआ है ।

आदमी १—क्या नाम है ?

आदमी २—मूर्तिकार पकज !

आदमी १—मूर्तिकार पकज ! तुम हमारी श्रद्धाके पात्र हो ! हम तुम्हारे चरणोपर अपनी श्रद्धाजलियाँ अर्पित करते हैं !

आदमी २—आश्चर्य है कि हम ऐसे महान् कलाकारके विषयमें कुछ नहीं जानते थे । पता नहीं, यह किस युगका कलाकार है !

आदमी १—मूर्तियोंपर सन्-सयत्का उल्लेख तो अवश्य होगा ।

आदमी २—होना तो चाहिए ।

आदमी १—जरा गौरसे देखो ।

आदमी २—देख रहा हूँ । (जरा ठहरकर) यह तो किसी सन्का ही उल्लेख है ।

आदमी १—पढो भी तो ।

आदमी २—उत्तीस सौ पचास ।

आदमी १—तो, इसमे सदेह नही कि मूर्तिकार पकज बीसवी सदीके पूर्वाद्धमे रहा होगा ।

आदमी २—उसकी कला गजबकी है ! आज इतनी सदियोंके बाद भी उसकी मूर्तियोंमे इतनी शक्ति है कि ये हमारे मनको गुद-गुदा राकें ।

आदमी १—सबमुच वह महान् कलाकार था !

आदमी २—ये मूर्तियाँ हमारे गौरवकी वस्तु हैं ।

आदमी १—इन्हे हम अपने म्यूजियममे ले चले ।

आदमी २—हां-हाँ, हमे इनका सरक्षण करना चाहिए ।

मन (जोर की हँसी)

पकज

क्यों हँसते हो

ओ मेरे मन ?

मन

पागल सपने, छल रहे तुम्हे !

पकज

पागल सपने ?

मन

मैं ऐसे सपनोंको

पागल ही कहता हूँ ।

ये निष्ठुर होकर छीन रहे हैं

तुमसे मधुमय वर्तमान ।  
अमरत्व प्राप्त करनेके हिल  
तुम दौड रहे हो अधो-से अपने पथ पर ।

पकज

क्या कहते हो ?  
मैं दौड रहा हूँ अधो-सा ?

भन

तुम देख नहीं पाते  
जीवनके सपनोंको,  
जो वर्तमानकी वरतीपर  
सामने तुम्हारे बिखरे हैं ।  
तुम कहते हो,  
ये वर्तमानके सुख-वैभव  
सब नश्वर हैं,  
चाहिए तुम्हें अमरत्व कही ।  
मैं कहता हूँ,  
तुम भ्रममे हो ।  
तुम खोज रहे अमरत्व यहाँ,  
वह भी नश्वर, क्षण-भगुर है ।

पकज

वह भी क्षण-भगुर है कैसे ?

भन

तुम देख नहीं पाते उसको ?  
तुम कहते हो,  
बेला, मोहन मिट जाएँगे,  
इस दुनियाके चमकीले रंग धुल जाएँगे,  
दस वर्षोंमें सब चमक-दमक होगी मलीन ।

तुम अमर रहोगे  
इन्ही मूर्तियोंमें ठपकर ।  
मे कहता हू,  
ये कला-गुण्टियाँ भी  
खडित हो जाएँगी ।

पंकज

कैसे खडित होगी,  
मैं समझ नहीं पाता ।

मन (हँसी)

तुम समझोगे इसको कैसे ?  
भ्रमका आवरण  
तुम्हारी आँखोंपर छाया ।  
क्या देख नहीं सकते  
कि कभी तूफान-बवडर आएँगे,  
धरती डोलेगी,  
आसमान धराएगा ?

(आँधी, तूफान, भूकंप आदिकी भयंकर ध्वनियाँ दूरसे धीरे-धीरे  
उठकर तेज हो जाती हैं । वहुत-से लोगोंकी आवाज़ें सुनायी पड़ती हैं  
'भागो, भागो' 'जान बचाओ' आदि)

पुरुष-स्वर १—अरे राकेश, तुम यही खड हो ?

पुरुष-स्वर २—और क्या कहूँ ?

पुरुष-स्वर १—भागते क्यों नहीं ?

पुरुष-स्वर २—भागकर कहाँ जाऊँ ? देखते नहीं ? समूची धरती  
डोल रही है, आकाश फट रहा है, काले-काले बादल उमड़े  
आ रहे हैं, आँधियाँ बढती आ रही हैं, तूफान उत्पात मचा रहे  
हैं ! मालूम होता है, प्रलय आकर ही रहेगा ।

पुरुष-स्वर १—तुम भी गजबके आदमी हो । यो खड़े-खड़े प्रलयकी बातें सोच रहे हो ।

पुरुष-स्वर २—जो सामने देख रहा हूँ, उसे सोच रहा हूँ । ये बड़े-बड़े आलीशान महल गिरकर चूर-चूर हो रहे हैं, धरती फट रही है, सभी ढह रहे हैं, ढह रहे हैं, आह ।

( आवाज तेज होकर धम होती है )

मन (अट्टहास)

कलाकार पकजकी

सब मूर्तियाँ ध्वस्त हो जाएँगी । (हँसी)

पकज

इतना न हँसो ओ मेरे मन ।

मैं पागल हो जाऊँगा सचमुच इन्हे मोच ।

मन (हँसी)

मैं क्यों न हँसूँ ?

तुम खोज रहे अमरत्व यहाँ ।

अमरत्व भला इस धरतीपर

मिल पाता है ?

धरतीपर सब कुछ नश्वर है,

क्षणभंगुर है,

आशकामे जीवनका

प्रतिक्षण कपित है ।

तूफान-बवडर

उल्का-झझावातोंका भय तो है ही,

संभव है,

जगके भले आदमी,

शांति चाहनेवाले नर

कुछ ऐटम बम भी बरसा दे ।

(बहुत-से हवाई जहाजोंकी आवाज । विस्फोट, आह-चिंत्कीर आदिकी ध्वनियाँ )

मन (अट्टहास)

तब कलाकार पकजकी

ये मूर्तियाँ कहीं बच पाएँगी ? (हँसी)

अमरत्व चाहनेवाले भावुक कलाकार । (हँसी)

## रेडियो-नाट्य-शिल्प

पंकज

बस ।  
रहने दो, रहने दो,  
हैंसो न और अधिक  
ओ मेरे मन ।  
सच कहते हो,  
अमरत्व नहीं इस धरती पर ।  
भ्रम है, सब मिथ्या है ।  
मेरी साधना, कला-कोशल,  
सब निष्फल है ।  
मेरी मूर्तियाँ सभी  
खडित हो जाएगी ।  
मैं रचकर इन्हें कहेँगा क्या ?  
प्रतिमे, तुझको मिटना ही है,  
तो बनकर भला करेगी क्या ?  
(पत्थर पर जोरसे हथौड़ा मारनेकी आवाज )

पंकज

आह ।  
मैंने यह क्या कर दिया आज ?  
मेरी यह अनुपम कला-सृष्टि  
हो गयी नष्ट मेरे हाथों !  
मैं पागल हूँ,  
मैं उलझ रहा हूँ, जाने क्यों,  
अपने मनसे ।  
मैंने अपनी प्रतिमा  
खडित कर दी पलमे ।  
यह प्रतिमा, मेरी कला-सृष्टि ।  
जिसके रचनेमें  
मुझे आत्म-सुख मिलता था,  
सतोप हृदयको होता था ।  
मैं फिरसे कोई मूर्ति रचूँगा मनमोहक,  
पत्थरमें ज्योति जगाऊँगा ।  
(वाद्य संगीतसे समाप्ति)

## वे अभी भी क्वॉरी हैं !

(बाद्य सगीतसे दृश्य प्रारम्भ)

रेखा—रात बीत रही है माधव !

माधव—मेरी आँखोंमें नींद नहीं है ।

रेखा—मैं कहती हूँ, अब सो जाओ ।

माधव—नहीं रेखा, अभी मैं नहीं सो सकता ।

रेखा—न मालूम, तुम्हें कभी-कभी क्या हो जाता है ।

माधव—हो क्या जाता है, यो ही कुछ सोचने लगता हूँ ।

रेखा—मैं भी तो सुनूँ, क्या सोच रहे हो ।

माधव—तुम्हें क्या बतलाऊँ ?

रेखा—क्यों, मेरे जानने योग्य नहीं है ?

माधव—नहीं रेखा, जानने योग्य क्यों नहीं है, लेकिन मेरा मन कुछ अशांत-सा है ।

रेखा—यही तो जानना चाहती हूँ कि इस शांतिकी वेलामें तुम अशांत क्यों हो ?

माधव—अशांत ! (हल्की हँसी) मैं कालिदासके 'अभिज्ञानशाकु-तलम्'की बात सोच रहा हूँ रेखा ।

रेखा—तो इसमें अशांत होनेकी क्या बात है ?

माधव—अशांत होनेकी बात नहीं है ?

रेखा—(हल्की हँसी) कवि और कलाकार सचमुच पागल होते हैं, यह बात तो तुम्हें देखकर ही मान गयी हूँ माधव ।

माधव—मैं पागल हूँ ? कालिदास पागल थे ! अन्यायी ।

रेखा—तुम्हें क्या हो गया है माधव ?

माधव—कुछ नहीं, कुछ नहीं । आज मैं विश्वकवि रवीन्द्रनाथ

ठाकुरका एक निबध पढ़ रहा था। उसकी पवितया अभी भी मेरे कानोमे गूँज रही हैं। सुनती हो ?

रेखा—नहीं माधव !

माधव—वाह ! यह गूँजती हुई आवाज तुम नहीं सुनती ?

स्वर—संस्कृत-काव्योंमें दो तपस्विनियों और हैं, जो हृदयको तपोवन बनाकर उसमें निवास करती हैं। वे हैं प्रियवदा और अनुसूया। पतिगृह-गागिनी शकुन्तलाको विदा करके वे रोती-रोती लौट आयीं। नाटकमे फिर उनका प्रवेश नहीं देखा गया, उन्होंने फिर हमारे हृदयोमे ही आसन जमा लिया !

माधव—सुनती हो रेखा ?

रेखा—क्या सुना रहे हो माधव ? मैं तो कुछ भी नहीं सुनती।

माधव—कुछ भी नहीं सुनती ? सुनो भी तो !

स्वर—शकुन्तलाके पतिगृह-गमनके बाद प्रियवदा और अनुसूयाका क्या हुआ, यह बात शकुन्तला नाटकके लिए बिलकुल ही अनावश्यक है, किन्तु क्या इसीलिए वह अकथित और अपरिमेय वेदना वहीपर शान्त हो गयी ? क्या वह हमारे हृदयमे गिना छन्द और बिना भापाके ही रादा जाग्रत नहीं रहने लगी ?

माधव—यहीं तो मैं भी कह रहा हूँ रेखा !

रेखा—क्या कह रहे हो तुम ? मुझे तो कुछ मालूम ही नहीं होता।

माधव—हुँह, तुम्हें क्या मालूम होगा ?

रेखा—तुम्हीं रानभर मालूम करते रहो ! मुझे तो नींद आ रही है। मैं सो रही हूँ।

माधव—अच्छा रेखा, सो जाओ, मेरा भी मन जब शान्त होगा, तो जाऊँगा। (क्षणिक शांति के बाद) क्यों रेखा, सो गयी ? कालिदासने प्रियवदा और अनुसूयाके प्रति सवसुच अन्याय किया है—अन्याय !

(धीरे-धीरे उठता हुआ स्वप्न-सूचक संगीत)

कल्पना—कलाकार माधव ! कलाकार !

माधव—कौन हो तुम ?

कल्पना—मैं ? इससे तुम्हें क्या मतलब ?

माधव—तो, तुम मुझे पुकार क्यों रही हो ?

कल्पना—तुम्हें शान्ति देनेके लिए ।

माधव—शान्ति ?

कल्पना—हाँ-हाँ, तुम अशान्त हो न ? मैं तुम्हें शान्ति देना चाहती हूँ ।

माधव—शान्ति दोगी ? कैसे ?

कल्पना—कैसे क्या बतलाऊँ ? तुम शान्ति नहीं चाहते हो क्या ?

माधव—चाहता क्यों नहीं ?

कल्पना—तो, आओ । शीघ्रता करो । मेरे साथ चलो । उठो ।

उड़ चलो । पीछे लौट चलो ।

(शून्यमें उड़नेकी आवाज़)

स्वर—१९००-१८७५-१८५७

(भीड़की आवाज़)

कुँवरसिंह—यह विद्रोहका झंडा खड़ा रहे, गिरने न पाये, जीत हमारी होगी ।

स्वर—१८५०-१८३५-१८००-१७६०

बिहारी—सीस मुकुट कटि काछनी, कर मुरली उर माल ।

यहि बानिक मो मन बसहु सदा बिहारीलाल ॥

कल्पना—बढते चलो कलाकार !

माधव—आ रहा हूँ देवि ।

स्वर—१७२०-१७००-१६८८

तुलसी—सिया राममय सब जग जानी ।

करौ प्रनाम जोरि जुग पानी ॥

कल्पना—माधव, और आगे बढो ।

माधव—बढ रहा हूँ । क्या कहूँ, तुम्हें ?

कल्पना—कल्पना !

माधव—कल्पना !

स्वर—९९०-८८०-४००-३००

माधव—और कहाँ कल्पना ?

कल्पना—और नहीं कलाकार ! मैं तुम्हें शीघ्र ही खानेको कहूँगी ।

माधव—वह कौन है वहाँ—उस पर्वत पर ?

कल्पना—वह यक्ष है, कालिदासका धिरही यक्ष ।

माधव—आपाढके मेघ आकाशमें घिर रहे हैं, यक्ष व्याकुल हो रहा है कल्पना ! चलो न वही ।

कल्पना—नहीं माधव, मैं तुम्हें यक्षके पास नहीं, प्रियवदा और अनुसूयाके पास ले जाऊँगी ।

माधव—कहाँ हैं वे ?

कल्पना—उन्हे ही तो देख रही हूँ । आगे बढ़ो ! वह देखो, वहाँ, उस कुजमें !

माधव—तो, चलो न वही ।

कल्पना—नहीं माधव, मैं वहाँ नहीं जाऊँगी ।

माधव—तब ?

कल्पना—तब क्या ? तुम चले जाओ। फिर लौटकर आना, तो साथ चलेग ।

माधव—तुम क्यों नहीं चलती ?

कल्पना—मैं कहती हूँ, तुम जाओ, देर न करो । इच्छा होगी, चली आऊँगी ।

(वाद्य सगोतसे वृक्ष-परिवर्त्तन)

( चिड़ियोंकी चहचहाहट आदिकी आवाज )

प्रियवदा—(निकट आती हुई) अनुसूया ! अनुसूया ! अरी पगली, मैं तुम्हें कबरो पुकार रही हूँ, तुम्हें कुछ गुनायी ही नहीं पड़ता ?

अनुसूया—सचमुच मुझे पुकार रही थी ?

प्रिय०—तुम्हें सुनायी दे, तब तो । कर क्या रही हो ?

अनु०—यही एक चित्र बना रही हूँ प्रियवदा ।

प्रिय०—तुम्हारा तो मन चित्र ही में लगता है । देखूँ, किसका चित्र है ?

अनु०—देखो न, यही तो है ।

प्रिय०—यह तो किसी राजकुमारका चित्र है ।

अनु०—हाँ प्रियवदा ।

प्रिय०—बड़ा सुन्दर है ! इसकी आँखोंसे कितनी मादकता बरस रही है ।

अनु०—हाँ सखी ।

प्रिय०—कैसे बनाया तुमने ? कही इस राजकुमारको देखा है क्या ?

अनु०—नहीं प्रियवदा, जहाँ तुम हो, वहाँ मैं । देखूँगी कहाँसे ?  
महाराज दुप्यतके बाद इस उपवनमें दूसरा कोई राजकुमार  
आया ही कहाँ ?

प्रिय०—हाँ अनुसूया, सच कहती हो । देखते-देखते आँखें थक गयी,  
लेकिन इस उपवनमें कोई राजकुमार नहीं आया । मन  
करता है,

अनु०—क्या मन करता है सखी ?

प्रिय०—यही कि महाराज दुप्यत-जैसा ही कोई राजपुरुष हमारा  
अतिथि होता, तो हम उसका कितना सत्कार करती ।

अनु०—लेकिन कोई अतिथि हुआ तो नहीं ।

प्रिय०—यही तो सोचती हूँ अनुसूया, तुम कितनी भाग्यशालिनी हो ।

अनु०—मैं ? भाग्यशालिनी हूँ ? (हल्की हँसी)

प्रिय०—भाग्यशालिनी तो हो ही ! अपनी कल्पनाके ससारमें अभी  
किसी महाराजको, कभी किसी राजकुमारको बुला लेती  
हो, और उसे अपने चित्रपटपर उतार देती हो ।

अनु०—यह तो चित्रकलाकी महिमा है प्रियवदा ।

प्रिय०—तुम्हारी चित्रकलाकी निपुणता मैं अभी भी नहीं भूली हूँ ।

तृगुने शकुन्तलाके निद्राके समय अपनी चित्रकलाके बलपर ही उसे राजकीय वरन पहनाये थे ।

अनु०—हां सखी, उन दिनोकी याद न दिलाओ । वे तो सापने-जोरो बीत गये, फिर लौटकर आनेवाले नहीं हैं ।

प्रिय०—हां अनुसूया, मैं भी यही सोचती हूँ, वे दिन फिर एक बार आ पावे !

अनु०—मेरे मनमे भी उन दिनोकी स्मृतियाँ गचल रही हैं प्रियवदा ।  
उस दिन शकुन्तलाके मुखपर एक भोरा मँडरा रहा था, और उसी समय महाराज दुष्यत उपवनमे चले आये ।

प्रिय०—मैं तो उस भीरेको कबसे खोज रही हूँ सखी ! एक बार मेरे मुखपर भी मँडराता ।

अनु०—लेकिन,

प्रिय०—लेकिन क्या, कुछ नहीं ! लताओको देखा, फूलोके निकट गयी, लेकिन वह भोरा कहीं न मिला ।

अनु०—इन कल्पनाओसे लाभ ही क्या है प्रियवदा ?

प्रिय०—हाँ सखी, ये कल्पनाएँ स्वप्न हैं, छलना हैं, दृग्मे उत्पत्तनेसे कोई लाभ नहीं । और, मैं भी कैसी बेसुध हूँ, क्या कहने आयी थी, क्या कहने लग गयी ।

अनु०—क्या कहने आयी थी प्रियवदा ?

प्रिय०—यही कि उठो, घडा उठाओ, लताओ और वृक्षोको सीचनेका समय हो गया ।

अनु०—जरा यह चित्र पूरा न कर लूँ ?

प्रिय०—नहीं अनुसूया, शीघ्र उठो, पिता कण्व आयेंगे, तो क्या कहेंगे ? और, यह माधवी लता हमारे स्नेह ही पर तो जीवित है । याद है न, शकुन्तला इसे हमें ही सौंप गयी थी ।

अनु०—याद है सखी !

प्रिय०—लेकिन जाने दो अनुसूया ! चलो, बीती बातोंको याद करनेसे क्या ?

अनु०—हाँ सखी, चलो, देखो न, माधवी लता हमें बुला रही है ।

प्रिय०—उठाओ घडा ।

(क्षणिक शान्ति, फिर पानी गिरनेकी आवाज)

अनु०—प्रियवदा, उस झुरमुटसे खडखडाहट कैसी हो रही है ?

प्रिय०—कोई मृग होगा । अच्छा सखी, मेरी बत्कलकी कचुकी जरा ढीली कर दे न ।

अनु०—मैं क्या इसीलिए हूँ ? कभी शकुतलाकी कचुकी ढीली की थी, आज तुम्हारी कर दूँ ? अच्छा ।

प्रिय०—देखो सखी, कोई आ रहा है क्या ?

अनु०—यह तो मैं पहले ही कह रही थी ।

प्रिय०—शायद कोई अतिथि है ।

अनु०—सकोचसे आगे नहीं बढ़ रहा है । बुला लो ।

प्रिय०—आइए, चले आइए । कौन है आप ? क्या सत्कार करे आपको ?

अनु०—आप बोलते क्यों नहीं ? आज्ञा दीजिए, आपकी क्या सेवा की जाय ?

माधव—कुछ नहीं देवि, कुछ नहीं । मुझे सेवा नहीं चाहिए । मैं केवल आपके दर्शन चाहता था ।

प्रिय०—दर्शन ?

माधव—हाँ देवि, तुम्हें देखने हीके लिए कालकी लम्बी दूरी पारकर चला आ रहा हूँ ।

अनु०—अहो भाग्य हमारे ! हमारे प्रति अभी भी किसीके हृदयमें स्निग्ध भावनाएँ हैं ? किसीके मनमें हमें देखनेकी आकाक्षा भी उठती है ?

माधव—क्यों नहीं अनुसूया ?

अनु०—अनुसूया ? तुमने हमारा नाम कैसे जान लिया अतिथि ?

माधव—क्षमा करो देवि, मैं कबसे यही धुरमुट्ठमे खड़ा तुम्हें देख रहा था, तुम्हारी बातें सुन रहा था ।

प्रिय०—शायद तुम प्रतीक्षा कर रहे थे कि कोई भीरा हमारे मुखपर उड़-उड़कर हमें सताये, तब तुम हमारी रक्षाके लिए प्रकट हो !

माधव—नहीं देवि, मैं तुम्हें यो ही देख रहा था । न जाने क्यों, तुम्हें देखकर मेरे मनमें एक कीरी करुण रागिनी बजने लगती है, मेरे तार-तार झकृत हो जाते हैं !

अनु०—अरे, तुम अभी खड़े ही हो ? बैठो अतिथि, आसन ग्रहण करो । प्रियवदा, जा, कुटीसे कुछ फल-फूल ले आ ।

माधव—नहीं प्रियवदा, इस सत्कारकी कोई आवश्यकता नहीं । मैं तुम्हारे दर्शनसे ही तृप्त हो गया ।

प्रिय०—तो आओ अतिथि, इस कदलीपत्रके आसनको सुशोभित करो ।

माधव—यह स्थान तो शायद वही है, जहाँ बुध्यन्त बैठे थे ?

अनु०—हाँ अतिथि, यह तभीसे सूना है ।

माधव—लेकिन अनुसूया, मैं महाराज बुध्यन्तके आसनपर बैठने योग्य नहीं हूँ ।

अनु०—ऐसा न कहो अतिथि, हम तो तुम्हें उन्हींके-जैसा सगङ्गती हैं ।

प्रिय०—हाँ अतिथि, हम तुम्हें अतिथि कब तक कहें ?

माधव—लोग मुझे माधव कहते हैं ।

प्रिय०—माधव !

अनु०—नाम तो बड़ा सुन्दर है !

प्रिय०—तुम्हें देखकर हमें लगता है, जैसे हमारे जीवन-काननमें भूल-भटककर सचमुच माधव चला आया हो !

माधव—तुम क्या कहती हो प्रियवदा ?

अनु०—प्रियवदा सच कहती है माधव ! तुम्हें देखकर मुझे इतना

आनन्द होता है कि क्या कहूँ । लगता है, जैसे कोई भूली बात याद आ गयी हो ।

माधव—तुम कितनी भावुक हो अनुसूया ।

अनु०—भावुक ! (हल्की हँसी) लेकिन प्रसन्नता है कि तुमने मेरे अन्तरमें मचलती हुई भावनाओंको पहचान लिया । तुम कितने सहृदय हो ।

माधव—मैं कवि हूँ अनुसूया ।

प्रिय०—यह क्या कहा तुमने ?

माधव—यही तो कि मैं कवि हूँ । क्यों ? तुम्हारे मुखपर यह गहरी छाया कैसे घिर आयी ? तुम आशंकित क्यों हो गयी ?

प्रिय०—हमें कवियोंसे भय लगता है माधव ।

अनु०—वे बड़े निष्ठुर होते हैं !

माधव—यह क्या कह रही हो तुम ?

प्रिय०—सच कह रही हूँ माधव ।

अनु०—सुनी-सुनायी बात नहीं, अनुभवका सत्य है ।

प्रिय०—कालिदास कवि थे ।

अनु०—कवि ही नहीं, महाकवि थे ।

प्रिय०—और, उन्होंने कितनी निष्ठुरता की है ।

अनु०—हमें शाप दिया है ।

प्रिय०—निष्ठुर शाप ।

अनु०—दुर्वासाके शापसे भी कठिन ।

प्रिय०—दुर्वासाने शकुन्तलाको शाप दिया था, शकुन्तला शापनुद्धत हो गयी ।

अनु०—लेकिन कालिदासका शाप आज भी हमारे शीशपर मँडरा रहा है ।

माधव—कौन-से शापके विषयमें कह रही हो अनुसूया ?

अनु०—नहीं देखते माधव ? वह देखो, आश्रमके चारो ओर गहा-  
क्षापकी कारी रेखा खिंची हुई है ।

माधव—कैसी रेखा ? मैं तो नहीं देखता ।

प्रिय०—नहीं देखते ? तुम भी काँव हो न ?

माधव—यह क्या प्रियवदा ?

प्रिय०—कालिदास निष्ठुर थे, उन्होंने हमारी आशा-आकांक्षाओपर  
अग्निवर्षा की है ।

अनु०—हमारी कोमल भावनाओकी कलियोंको अपने निष्ठुर हाथोंसे  
मसल दिया है उन्होंने ।

माधव—हाँ, यह तुम सच कह रही हो । मैं भी यही कहता हूँ ।

प्रिय०—हाँ, तुम सहृदय हो, सरल हो । हमारी आशाओके मूर्त-  
मान रूप हो ।

अनु०—हाँ माधव, कालिदास निष्ठुर थे, लेकिन सब तो एक से नहीं  
होते । तुम कितने सुन्दर हो ! कितने सरल ! कितने सहृदय !

माधव—तुम्हारे स्नेहकी वर्षा में भीगा जा रहा हूँ । लेकिन, लेकिन  
क्षतनी वर्षा उचित नहीं है, उचित नहीं है अनुसूया ।

अनु०—उचित नहीं है । उचित क्या है ? अनुचित क्या है ? कुछ  
नहीं, कुछ नहीं !

प्रिय०—तुम कितने सरल हो माधव । तुम निष्ठुर नहीं हो सकते ।  
मैं जानती हूँ, तुम हमें मुक्त करने आये हो, कालिदासके  
क्षापसे मुक्त करने ।

अनु०—मैं जानती हूँ, तुम हमें इस आश्रमसे मुक्त करने आये हो !  
तुम हमें इस आश्रमसे, इस बदीगृहसे बाहर ले चलो, हमारी  
आशा-आकांक्षाओपर, हमारे स्वप्नोपर मधुकी वर्षा करोगे ।

माधव—बोलो अनुसूया, मैं क्या करूँ ? कुछ समझ नहीं पाता ।  
प्रियवदा, बोलो ।

प्रिय०—तुम कवि हो, सहृदय हो, तुम स्वयं समझते हो, मैं क्या कहूँ ?

अनु०—हमें इस बदीगृहसे बाहर पहुँचा दो माधव ! यहाँ हमारी  
इच्छाएँ घुट-घुटकर मिटती जाती हैं ।

प्रिय०—शीघ्रता करो माधव !

माधव—क्या कहूँ मैं ?

अनु०—ले चलो, हमें यहाँसे बाहर ले चलो, राजनगरमें ।

प्रिय०—तुम सोच क्या रहे हो ? सोचनेका समय नहीं ।

माधव—तो, चलो, लेकिन कोई पुकार रहा है क्या ?

प्रिय०—शायद पिता कण्व हैं ।

अनु०—क्या कह रहे हैं वे ?

बहुत-से स्वर—( गंजती हुई तेज आवाज में ) ये क्वारी है, इनका  
नगरमें जाना उचित नहीं है । ये क्वारी हैं, इनका नगरमें जाना उचित नहीं  
है । ये क्वारी हैं, इनका नगरमें जाना उचित नहीं है । ये क्वारी हैं,  
इनका नगरमें जाना उचित नहीं है ।

( तीव्र बाद्य सगीतसे समाप्ति )

### संस्मरण-रेखाचित्र

|                       |                           |    |
|-----------------------|---------------------------|----|
| हमारे आराध्य          | श्री बनारसीदास चतुर्वेदी  | ३] |
| संस्मरण               | श्री बनारसीदास चतुर्वेदी  | ३] |
| रेखा-चित्र            | श्री बनारसीदास चतुर्वेदी  | ४] |
| जैन-जागरणके अप्रवृत्त | श्री अयोध्याप्रसाद गोयलीय | ५] |

### ऐतिहासिक

|                                  |                              |       |
|----------------------------------|------------------------------|-------|
| खण्डहरोका वैभव                   | श्री मुनि कान्तिसागर         | ६]    |
| खोजकी पगडण्डियाँ                 | श्री मुनि कान्तिसागर         | ४]    |
| चौलुक्य कुमारपाल                 | श्री लक्ष्मीशंकर व्यास, एम ए | ४]    |
| कालिदासका भारत [भाग १]           | श्री भगवतशरण उपाध्याय        | ४]    |
| कालिदासका भारत [भाग २]           | श्री भगवतशरण उपाध्याय        | ४]    |
| हिन्दी जैन-साहित्य का सं० इतिहास | श्री कामताप्रसाद जैन         | २॥१८] |

### ज्योतिष

|                             |                                   |     |
|-----------------------------|-----------------------------------|-----|
| भारतीय ज्योतिष              | श्री नेमिचन्द्र जैन ज्योतिषाचार्य | ६]  |
| फेवलज्ञानप्रश्नचूनामणि      | श्री नेमिचन्द्र जैन ज्योतिषाचार्य | ४]  |
| फरलक्षण [सामुद्रिक शास्त्र] | प्रो० प्रफुल्लकुमार मोदी          | ॥१] |

### विविध

|                                     |                                 |      |
|-------------------------------------|---------------------------------|------|
| द्विवेदी-पत्रावली                   | श्री वैजनाथसिंह विनोद           | २॥१] |
| जिन्दागी मुसकराई                    | श्री कन्हैयालाल मिश्र 'प्रभाकर' | ४]   |
| रजतरंगिनी [एकांकी नाटक]             | डॉ० रामकुमार वर्मा              | २॥१] |
| ध्वनि और संगीत                      | प्रो० ललितकिशोरसिंह             | ४]   |
| हिन्दू-ब्रिवाहर्मे कन्यादानका स्थान | श्री सम्पूर्णानन्दजी            | १]   |
| ज्ञानगंगा [सूक्तियाँ]               | श्री नारायणप्रसाद जैन           | ६]   |
| रेडियो-नाटक-शिल्प                   | श्री सिद्धनाथकुमार एम ए         | २॥१] |
| भारत के नारीपात्र [आलोचनात्मक]      | प्रो० रामस्वरूप चतुर्वेदी       | ४॥१] |

भारतीय ज्ञानपीठ, दुर्गाकुण्ड रोड, बनारस

